THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diebildniskunstd00hekl

DIE BILDNISKUNST DER GRIECHEN UND RÖMER

DIE BILDNISKUNST DER GRIECHEN & RÖMER

311 TAFELN
MIT
518 ABBILDUNGEN
UND
19 TEXTILLUSTRATIONEN
HERAUSGEGEBEN
VON

ANTON HEKLER

STUTTGART, VERLAG VON JULIUS HOFFMANN

COPYRIGHT 1912 BY JULIUS HOFFMANN · STUTTGART

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

DIE BILDNISKUNST DER GRIECHEN UND RÖMER

Das Porträt wird gewöhnlich als eine Kunstgattung betrachtet, die vom darstellenden Künstler vor allem die genaueste Beschreibung der Naturerscheinung fordert unter völliger Vermeidung eigener Auffassung.

Für ein Wachsfigurenkabinett mag solche Beschränkung als der Weisheit letzter Schluß gelten[1]. Das Porträt als Kunstwerk aber ist viel mehr als eine getreue Kopie des jeweiligen Naturvorbildes. Wenn auch alles Porträthafte an sich schon natürlicherweise eine Einengung und Spezialisierung der Vorstellungswelt bedeutet, so ermöglicht es doch auch eine großartige, schöpferische Offenbarung des künstlerischen Genius. Denn das Höchste, was wir von jedem Porträt verlangen, der Wunsch, durch die Bildform des Kunstwerkes in die geistige und körperliche Atmosphäre eines Menschen versetzt zu werden, kann vom Künstler nur durch die Umgestaltung der physischen Erscheinung im Sinne eines psychischen Charakterbildes erfüllt werden. Er hebt durch Klärung und Vereinfachung der bestimmenden Hauptformen den Schleier der Natur und verarbeitet die beziehungslosen Eventualitäten der äußeren Erscheinung zu mitsprechenden Wirkungsfaktoren seiner Bildvorstellung. Selbstverständlich darf diese umschöpfende Tätigkeit nicht als eine ständig gleichwertige Potenz betrachtet werden. Sie ist je nach der physischen Beschaffenheit des Dargestellten und dem Temperament des Künstlers verschieden. Es gibt Köpfe, die durch ihren monumentalen Aufbau dem Künstler schon in allem Wesentlichen vorgearbeitet haben; da wir kontrollierbare Beispiele aus dem Altertum hierfür nicht besitzen, sei an Bismarck und Beethoven erinnert. In anderen Fällen dagegen, wo die Ausdruckswerte nicht so unverhüllt auf der Oberfläche liegen, eröffnet sich für die Gestaltungsfähigkeit des Künstlers ein weites Feld. Der nüchterne schwunglose Realist wird unerschütterlich an der trockenen äußeren Erscheinungsform haften, der wahrhaft große Künstler aber weiß der Naturform immer eine bestimmte, persönliche Wirkung zu entlocken. Was er macht, ist keine Verfälschung, sondern nur Klärung und Steigerung der Daseinsformen. Für beide Arten der Porträtdarstellung haben wir gute Beispiele aus dem Altertum: das Platon-Bildnis einerseits und den Alexander-Kopf aus Pergamon andererseits.

Es gibt auch ganz außergewöhnliche Künstlernaturen von einer titanischen Eigenart, bei denen die Vorstellungswelt mit stürmischer Macht nach Bildform verlangt, welche die Berechtigung der individuellen Formen als eine Beschränkung ihrer Eigenart nicht anerkennen wollen. Sie sträuben sich eben deshalb gegen alles Porträthafte; die Darstellung der zufälligen Naturformen wäre für sie eine Erniedrigung, die sie nicht erdulden könnten. So erklärt sich, daß Michelangelo niemals ein Porträt geschaffen hat. Künstlergiganten dieser Art finden nur an Idealporträts Gefallen, bei denen der Künstler, ohne durch das Modell gebunden zu sein, frei aus der Seele heraus die physischen Ausdruckswerte zum Aufbau eines bestimmten Charakterbildes verwendet. Auf diese Weise erleben die Gestalten einer fernen, sagenhaften Vergangenheit im Kunstwerke eine neue, überzeugende Auferstehung in einer Form, die mit der Wirklichkeit in keinem nachweislichen Zusammenhang steht. So ist Michelangelos Brutus entstanden, so sind die Bildnisse des Moenippos und Aesop bei Velasquez zu verstehen, und so entstand im Altertum das meisterhafteste aller Idealporträts: das Bildnis des greisen Homer.

Die vorausgeschickten kurzen Andeutungen über das Wesen der Porträtkunst ergeben einen wichtigen Grundsatz für unsere weitere Forschung: das Porträt hat nicht nur als ikonographisches Dokument, sondern auch unabhängig davon als Beitrag zur Geschichte des künstlerischen Sehens Anspruch auf Interesse. In vermehrtem Maße gilt das von der mit Kunstvermögen großartig bedachten Periode der griechischen Kunst, die auch an

Bildnissen herrliche Leistungen von ganz außergewöhnlicher Bedeutung hinterlassen hat.

„Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur ... Der wahre Liebhaber sieht im Kunstwerk nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerk wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse." *

Diese ewig gültigen Worte Goethes mögen unsere Betrachtungen über das Porträt im Altertum begleiten.

II

In weiteren Kreisen herrscht noch immer der falsche Glaube, daß sich die Porträtkunst des Altertums erst bei den Römern zu voller Blüte entfaltet habe. Man übersieht dabei, daß die griechische Kunst nicht nur in der Erschaffung majestätisch-erhabener Götterbilder, sondern auch in der Menschendarstellung Unübertreffliches geleistet hat, daß die prachtvollen Charakterköpfe, die sie uns hinterließ, an künstlerischem Wert zu den trefflichsten Porträtdarstellungen aller Zeiten gehören.

In der Wissenschaft stand das einseitige Interesse am Dargestellten lange der richtigen Bewertung des Porträts als Kunstwerk hemmend im Wege. Erst in letzter Zeit gewährt man auch den namenlosen Bildnissen als Offenbarungen eines glanzvollen Kunstvermögens allmählich die gebührende Beachtung.

Die griechische Ikonographie hat, durch glückliche Zufälle begünstigt, manch schöne Ergebnisse zu verzeichnen; allein die methodische Stilforschung, die von strengen Formenvergleichungen ausgehend die scheinbar gleichmäßige Folge der Kunstwerke im Sinne einer Geschichte verschiedener, individueller Künstlernaturen zu verstehen bemüht ist, hat sich dieses Gebietes noch nicht recht bemächtigt. Die Ikonographie kann die Porträtdarstellungen für ihre Ziele auch völlig isoliert verwerten. Bei einer stilgeschichtlichen Untersuchung aber sind sie, durch ihren Zusammenhang mit anderen Kunstgattungen verständlich gemacht, als logische Erscheinungen in den Gang der gesamten Kunstentwicklung einzuordnen.

Die stilgeschichtlichen Untersuchungen werden durch die unleugbare Tatsache, daß bei Porträtdarstellungen die Gestaltungskraft des Künstlers an eine bestimmte, persönliche Physiognomie gebunden ist, ganz beträchtlich erschwert. Zur sicheren Unterscheidung der entwicklungsgeschichtlich bedingten stilistischen Verwandtschaft von der bloß zufälligen, physiognomischen Ähnlichkeit gehört ein geübtes und scharfes Auge. Man wird dabei grundsätzlich vor allem auf jene bezeichnenden Einzelheiten der Formenbehandlung zu achten haben, in denen sich die persönliche Handschrift eines Künstlers am deutlichsten verrät.

Auf dem Gebiete der griechischen Porträtkunst hat die Forschung neben den schon berührten Schwierigkeiten auch noch mit dem bedauerlich lückenhaften Zustande der schriftlichen und monumentalen Überlieferungen zu rechnen. Die wichtigsten Meisterwerke der Malerei sind für immer spurlos verschwunden; nur für die Spätzeit vermitteln uns die auf ägyptischem Boden gefundenen Mumienporträts eine ungefähre Vorstellung von der griechischen Bildnismalerei. Günstiger steht es mit den plastischen Werken. Von den herrlichen Originalen hat uns zwar das Schicksal nur wenig bewahrt, aber in Kopien ist doch — dank der literarischen und künstlerischen Bildung der Römer — recht vieles erhalten. Mit der Arbeit der Stilvergleichung kann folglich in den meisten Fällen nur nach erledigter Kopien- und Replikenkritik begonnen werden. Das Eigentum des schaffenden Künstlers, die ursprüngliche Fassung seines Werkes, wird manchmal unter den stark abweichenden Wiederholungen nur mit schwerer Mühe wiederzuerkennen und von den störenden, fremden Zutaten zu befreien sein. Dabei müssen die Fragen nach der stilistischen Treue und Verläßlichkeit und nach der Güte der Arbeit stets getrennt behandelt werden. Viele ursprünglich strengere, einfachere Arbeiten haben durch gewandte Kopistenhände eine eindrucksvolle realistische Umgestaltung, eine Modernisierung, erfahren. Wie weit man darin ging, dafür liefern die beiden Exemplare des Lysias-Kopfes bezeichnende Beispiele. Manchmal sind wieder gewisse Altertümlichkeiten durch die

* Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.

Kopisten verschuldet worden, wie dies bei einigen Köpfen aus der Villa der Pisonen deutlich zu erkennen ist. Sind die Bildnisse der nämlichen Persönlichkeit durch weitgehende Unterschiede der Auffassung und Formengebung getrennt, so wird man, um das Gewissen der Kopisten nicht zu stark zu belasten, eher geneigt sein, mehrere Originale anzunehmen. Welch weitgehende Abweichungen manchmal in der Darstellung derselben Persönlichkeit durch die Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung entstehen, darüber kann uns neben den Beispielen aus dem Altertum vor allem auch eine Umschau in der neueren Bildniskunst belehren; man braucht nur die Goethe-Porträts unter diesem Gesichtspunkte zu durchmustern.

Selbstverständlich sind die durch äußere Indizien gegebenen historischen Tatsachen für die stilgeschichtliche Untersuchung von allergrößtem Wert. Das sind die Grundpfeiler, auf die sich der ganze Aufbau stützt. Hierher gehören in erster Reihe die inschriftlichen Belege, die über den Dargestellten oder über den Künstler Aufklärung bringen, die Fundumstände, wenn sie zugleich eine Datierung erlauben, dann die ikonographischen Bestimmungen, sobald es sich um zeitgenössische Darstellungen historisch bekannter Persönlichkeiten handelt. Die Verschiedenheiten in der Haar- und Barttracht ergeben besonders für die römische Zeit wichtige Anhaltspunkte. Auch die Wandlungen in den tektonischen Grundformen (Herme, Büste)[2] wie in den technischen Behandlungsweisen dürfen nicht unbeachtet bleiben.

Zum Schluß sollen noch die Münzen und Gemmen angeführt werden, diese köstlichen Perlen antiker Kleinkunst, die nicht nur als ikonographische und historische Hilfsmittel, sondern auch als Quellen des tiefsten und reinsten künstlerischen Genusses von grundlegender Bedeutung sind. Nichts kann die Größe der griechischen Kunst so überzeugend beweisen, als die Betrachtung der herrlichen Porträtköpfe auf Münzen und Gemmen der hellenistischen Zeit. Keine andere Epoche hat auch nur etwas entfernt Gleichwertiges aufzuweisen.

III

Für Porträtdarstellungen waren in der griechischen Kunst mehrere Formen üblich. Die einfachste und natürlichste von allen ist die Porträtstatue: eine Darstellung der ganzen menschlichen Figur, ausgestattet mit sämtlichen Merkmalen ihrer Individualität. Diese Form gehörte zu den gebräuchlichsten. Wie die erhaltenen Basen beweisen, waren die Festplätze besonders in der hellenistischen Zeit reichlich mit Porträtstatuen besetzt, die indes nicht in der heute üblichen bombastischen Art aufgestellt wurden, sondern auf einfachen, niedrigen Postamenten.

Schon früh erwachte das Bestreben, den menschlichen Kopf auch gesondert darzustellen. Das führte zu einer prächtigen tektonischen Form, zu der Herme. Die ursprünglich auf die Darstellung des Gottes Hermes beschränkte Bildform hat sich langsam vom religiösen Boden losgelöst und fand auch zur Wiedergabe von Menschen Verwendung. Auf pfeilerartigem, tektonisch-ruhigem Schaft sitzt als herrliche Bekrönung der menschliche Kopf. Durch ihre architektonische Gestaltung löst die Hermenform den engen, geistigen Rahmen des Porträthaften, vermittelt die Verbindung mit der Umgebung und gibt der Porträtherme einen stark architektonisch-dekorativen Charakter. Sie kann deshalb nicht nur im Zusammenhang mit der Architektur, sondern auch in der Landschaft als wirksames Dekorationsmittel benützt werden. Für die erstere Art der Verwendung boten die Hermenhallen Athens die großartigsten Beispiele. Als landschaftliche Dekorationselemente sind die Hermen im Altertum durch Wandbilder in Pompeji (Haus des M. Lucretius Fronto)[3] und durch den großen Hermenfund aus Welschbillig in der Eifel bezeugt, der zum Gartenschmuck einer römischen Villa gehörte (Trier, Provinzialmuseum)[4]. In beiden Fällen waren die Hermen am Geländer eines weiten Wasserbeckens angebracht.

Die dritte Hauptform der Porträtdarstellung, die Büste, entsteht — wohl erst zu Beginn der hellenistischen Zeit — aus dem praktischen Bedürfnis, die Tragbarkeit der schwerfälligen, großen Herme zu erleichtern. Zu diesem Zwecke ist der Schaft einfach abgekürzt worden. Auch in der späteren Zeit, als der hermenartige Charakter langsam ganz zurücktrat, ist die griechische Büste doch immer noch eine tektonische Form geblieben und niemals zu jenem widerlich wirkenden, naturalistischen Körperausschnitt geworden, der infolge der Weiterentwicklung des Problems bei den Römern üblich wurde.

IV

Das Porträt ist keine primitive Kunstgattung. Auf niedrigen Stufen geht die künstlerische Darstellung allem Individuellen grundsätzlich aus dem Wege. Die Tätigkeit des Künstlers beginnt immer mit der Abstraktion. Die ersten Versuche der Menschendarstellung sind folglich mehr Abstraktionen als Nachahmungen, sie werden mehr dem Denken als der Beobachtungsgabe verdankt. Ihre Bedeutung ist nur eine typische.

Das Interesse am Individuellen erwacht erst in fortgeschrittenen Epochen. Die Vorbedingung hierzu ist die Verfeinerung der Kultur, die eine Vervielfältigung des physiognomischen Ausdruckes mit sich bringt; nicht nur die Klassenunterschiede treten hervor, auch Mann und Weib werden einander unähnlicher. Das Individuelle drängt sich in der Gesellschaft immer stärker in den Vordergrund. Damit erwacht das Interesse an der Persönlichkeit. Der mächtige Umschwung reißt dann alles mit sich, die Philosophie ebenso wie Literatur und Kunst.

Nach dem Gesagten darf es nicht befremden, daß die archaisch-griechische Kunst kein Porträt geschaffen hat. Die Menschen wurden nur in den typischen Hauptformen erfaßt. Die Charakterisierung des Einzelnen beschränkt sich auf die auffallendsten, äußerlichen Merkmale, wie Haar- und Barttracht. Auch in der Differenzierung von Menschen- und Gottesdarstellung ist diese Kunst noch nicht über die ersten Anfänge hinaus. Der Mensch wird vom Gotte nur durch das kurze Haar unterschieden. An den reizvollen Mädchenstatuen der reif-archaischen Epoche ist die Weihende eigentlich nur durch die Inschrift näher bezeichnet. Die Rolle der Naturerscheinung beschränkt sich der künstlerischen Bildvorstellung gegenüber auf die allgemeinsten Andeutungen.

Es ist wichtig zu betonen, daß die ersten Anregungen zu Porträtdarstellungen bei den Griechen, im Gegensatze zu den Ägyptern und Römern, nicht durch religiöse Bedürfnisse, sondern durch die Verehrung höchster menschlicher Eigenschaften, der körperlichen und geistigen Tüchtigkeit, gegeben wurden. Plinius berichtet bekanntlich, daß die dreifachen Sieger in Olympia als höchste Auszeichnung die Berechtigung erhielten, ihr Porträt im Heiligtume aufstellen zu lassen. Diese Maßregel hatte, wie uns das Epigramm der Xenombrotos-Basis belehrt[5], für die Sieger im Wagen- und Pferderennen keine Geltung. Die in den Heiligtümern aufgestellten Siegerstatuen können nicht prinzipiell als Anathemen betrachtet werden, sie dienten vielmehr nur zur Verkündigung des eigenen Ruhmes. Private Porträtanatheme aus besonderen Anlässen waren schon im fünften Jahrhundert gebräuchlich. Die Errichtung von staatlich autorisierten Ehrenstatuen fällt erst in das vierte Jahrhundert, ihr häufigstes Vorkommen sodann in die hellenistische Zeit. Die Statuen der vergötterten Fürsten wurden auf mächtig emporragende Säulen gestellt mit der Absicht „tolli supra ceteros mortales“ (Plinius).

Die griechische Kunst des fünften vorchristlichen Jahrhunderts hat noch kein eigentliches Porträt hervorgebracht. Die Sehnsucht nach Schönheit und Harmonie, welche die ganze Anschauungsweise der Menschen in dieser Epoche bestimmt, hat alles Charakteristische, was den Rahmen des Typischen durchbrechen wollte, instinktmäßig zurückgewiesen. Wie wenig die Kunst um die Zeit der Perserkriege das Festhalten persönlicher Formen anstrebte, wird durch einen in mehreren Repliken erhaltenen bärtigen Strategenkopf (T. 1b) bewiesen, an dem allein der Helm auf den mutigen Kriegshelden hinweist; nur der schief verzogene Mund scheint ein vereinzeltes, persönliches Merkmal zu sein. Auch am sog. Pherekydes-Kopf in Madrid beschränkte sich der Künstler auf eine schematische Verdeutlichung jener Formenverhältnisse, die das ganze Gesicht beherrschen.

Zu bedauern ist es, daß wir von Myron, dem hervorragenden Meister der Charakteristik, kein beglaubigtes Porträt besitzen. Um diese Lücke in unserer monumentalen Überlieferung zu überbrücken, mögen hier wenigstens zwei Bildnisse angeführt werden, die man mit Recht dem Stilkreise Myrons zuweist: ein Strategenkopf der Münchner Glyptothek (T. 1a) und ein bärtiger Porträtkopf der Villa Albani (T. 2). Der Stratege in München ist ein selbstbewußt vornehmer, eleganter Mann, der Kopf in der Villa Albani, besonders individuell durch den von schmalen Lippen begrenzten, auffallend großen Mund, verrät dagegen eine mehr brutale, athletische Natur.

An all den bisher angeführten Beispielen ließen sich nur vereinzelte Spuren individueller Charakteristik feststellen, die jedoch im Gesamtbilde des Organisch-Typischen fast unbemerkt verschwanden

(so auch T. 3a und 3b). Die Entscheidung, ob das fragliche Werk wirklich als Porträt beabsichtigt war, konnte nur empfindungsgemäß getroffen werden. Erst beim Perikles-Bildnis (T. 4a, 4b) haben wir ein beglaubigtes Porträt vor Augen, da hier die Darstellung einer historisch bekannten Persönlichkeit inschriftlich gesichert ist. Ja, sogar der Künstler läßt sich feststellen. Der in vier Repliken erhaltene Perikles-Kopf geht nämlich wahrscheinlich auf die Erzstatue des Kresilas zurück, die als private Weihung auf der Akropolis zu Athen aufgestellt wurde und an der man mit Bewunderung sah, wie der Künstler es verstand, „edle Männer noch edler zu gestalten" (Plinius). Die lässig vornehme Kopfneigung des Originals ist für uns nur durch die ungebrochene Londoner Herme (T. 4a) übermittelt; auch sonst verrät diese Wiederholung, ob zwar in etwas flüssig gewordenen, weichlichen Stilformen, von dem geistigen Charakter des Dargestellten das Meiste. Die ursprüngliche, bronzemäßige Strenge der Einzelformen läßt sich dagegen am besten an dem vatikanischen Exemplar (T. 4b) erkennen. Kresilas hat den großen Staatsmann in der Würde des Strategenamtes mit dem Helm auf dem Haupte dargestellt. Das von sorgfältig gepflegtem, kurzem Bart umrahmte Gesicht verrät ein überaus kluges, harmonisches Wesen, dessen Überlegenheit nicht zum mindesten in der sicheren Selbstbeherrschung und im bewußt vornehmen Betragen vor der Öffentlichkeit wurzelte; die leicht geöffneten, ein wenig angeschwollenen Lippen weisen auf seine große Beredsamkeit hin. Physiognomische Treue kann natürlich auch das Perikles-Bildnis nicht beanspruchen. Der Drang nach dem Typisch-Schönen triumphiert noch über den Drang zum Persönlich-Charakteristischen. Alles Zufällige, Disharmonische ist den Zügen abgestreift worden. Was übrig bleibt, ist nicht viel mehr als die Quintessenz des edlen, vornehmen Menschentums. Auch der etwas jüngere, früher fälschlich für Themistokles gehaltene Strategenkopf (T. 5) ist nur eine Verkörperung des attischen Schönheitsideals in sozusagen kristallinischer Klarheit. Die strengen Stilformen des Bartes entsprechen noch durchaus den Gewohnheiten der Kunst des fünften Jahrhunderts.

Ist der Dargestellte in den eben angeführten Bildnissen stets in der Blüte des Mannesalters mit reichem Haarschmuck verewigt worden, so ist dies kein bloßer Zufall, sondern künstlerische Absicht. Auch der große Lyriker Anakreon, der in der Vorstellung der Griechen geradezu als der Typus des Greises, „der das Lieben und Trinken nicht lassen kann", lebte, wurde nicht mit dem Zeichen beginnender Altersschwäche, sondern in vollem Besitze männlicher Kraft und Schönheit wiedergegeben (T. 6a). Er steht leierspielend, den Kopf wie berauscht zur Seite neigend, vor uns. In den Gesichtszügen (T. 6b) ist nichts, was man bezeichnend individuell nennen könnte. Das zugrunde liegende Original ist um 440 entstanden und wahrscheinlich identisch mit der von Xantippos geweihten Statue des Anakreon, die Pausanias auf der Akropolis erwähnt.

Hängt das Bildnis des Anakreon mit dem lebendigen Bilde des Dichters höchstens durch eine schon verblaßte Überlieferung über seine körperliche Erscheinung zusammen, so fehlt bei dem in mehreren Wiederholungen erhaltenen Homer-Kopf (auch für Epimenides gehalten) (T. 8 und 9a), jegliche Realitätsunterlage. Der Dichter ist als würdiger Mann mit lang herabfließendem Bart dargestellt. Die Blindheit pathologisch darzustellen, war diese Kunst noch nicht fähig; durch geschlossene Augen wird das Fehlen der Sehkraft anzudeuten versucht, ein Kunstmittel, das später bekanntlich auch Raffael in den Stanzen des Vatikans angewendet hat. Für die Entstehungszeit des Homer-Porträts wird man wohl die altertümlich-schlichte Bartbehandlung des Münchener (T. 8) und des Barraccoschen Exemplares[6] als maßgebend annehmen müssen. Die reicheren Details an der vatikanischen Replik (T. 9a) sind der Kopisteninterpretation zuzuschreiben. Wenn man dies berücksichtigt, wird man den Homer-Kopf nicht wesentlich später als um die Mitte des fünften Jahrhunderts datieren. In ihm haben wir den ersten schüchternen Versuch zu einem jener Idealbildnisse vor uns, die später so zahlreich und glänzend vorkommen und frei aus der Vorstellung geschaffen, in der charakteristischen Verwertung der individuellen Einzelformen die jeweilige Entwicklungsstufe der Kunst treu widerspiegeln. Der Homer-Kopf entspricht in der Auffassung durchaus der oben festgestellten Entstehungszeit; das persönliche Moment ist darin fast gänzlich ausgeschaltet.

Es hat etwas Großartiges und Ergreifendes an sich, zu beobachten, wie sich in der griechischen Plastik die Realität gegenüber der durch die

höchsten körperlichen Ideale erzogenen künstlerischen Vorstellungskraft jeden Schritt neuen Feldes in schwerem Ringen erobern muß.

An den Menschen stellte das schönheitstrunkene Jahrhundert des Perikles so hohe ethische und körperliche Forderungen, daß die ungeschminkte Realität sich nur durch eine Seitentür in das Darstellungsgebiet der Porträtkunst einzuschleichen vermochte. Bei der Darstellung halbtierischer Wesen, von Satyrn, Silenen und Kentauren, von Theatermasken und fremden barbarischen Völkerschaften bot sich den Künstlern reichlich Gelegenheit, auch das Häßliche in der Natur für die Bildvorstellung zu benützen. Was beim Bilde des vornehmen Atheners als unwürdig, erniedrigend erachtet wurde, die Herrschaft roher Affekte durfte das Gesicht der Silenen und Kentauren nach Belieben verzerren.

Abb. 1.
Bärtiger Porträtkopf.
Gemme, mit der Signatur des Künstlers Dexamenos.

Solche Arbeiten dienten als treffliche Vorschule zu jenen glanzvollen Menschenbildungen der späteren Epoche, wo auch unschöne Formen als Mittel zum Ausdrucke persönlichen Charakters Anerkennung fanden. Emporgezogene Brauen und struppige wilde Haare, diese bestimmenden Elemente der Silen- und Kentaurenköpfe, wie wundervoll sind sie bei späterenPorträtdarstellungen wieder verwertet worden!

Beschleunigt wurde das Erwachen des Interesses am Individuellen durch den mächtigen Strom der ionischen Kunstbetätigung, die sich im Gegensatze zu den formalistischen Tendenzen der dorischen Kunst das lebendige Erfassen der individuellen Einzelformen zum Ziele gesetzt hatte. Der derbe Realismus der Ionier konnte aber für die attischen Künstler nur in abgeklärter Form höheren Wert bekommen. Zwei Beispiele attischer und ionischer Porträtkunst auf geschnittenen Steinen werden das besser als viele Worte verdeutlichen können. Das ionische Werk hat durch das Vordringen der Einzelheiten etwas Hartes, Unausgeglichenes an sich, die Arbeit des Dexamenos, dieses Meisterwerk der Glyptik, dagegen atmet trotz einer Fülle realistischer Züge harmonische Schönheit und größte Ruhe. Die Dexamenos-Gemme (Abb. 1) ist das treueste, lebendigste Porträt eines vornehmen Atheners aus dem fünften Jahrhundert (um 430 bis 420 entstanden).

Diese Änderung in der künstlerischen Auffassung, das Vordrängen der Individualität, wird nicht nur durch vereinzelte Werke der Kleinkunst verkündet. Wir stehen einer umfassenden revolutionären Bewegung gegenüber, die das Denken und Empfinden der Menschen mächtig ergreift; ihr grandiosester Repräsentant in der Literatur ist Euripides, der größte aller attischen Dichter.

Die plastische Kunst hat ihren Euripides in Demetrios von Alopeke gefunden, den die Quellen den ersten wirklichen Menschenbildner nennen. Er verhält sich zu der Kunstart des Kresilas wie Euripides zu Sophokles. Die Bemerkung des Aristoteles: Sophokles stelle die Menschen dar, wie sie sein sollten, Euripides dagegen wie sie seien, läßt sich auch auf die beiden Bildhauer anwenden, denen wieder in der Malerei Polygnot und Dionysios als Parallelerscheinungen zur Seite stehen; beim ersteren werden Figuren höherer Art gerühmt, der zweite hat dagegen der Wirklichkeit entsprechende Menschen gebildet.

Wie weit die große Malerei des Polygnot und Mikon um die Mitte des fünften Jahrhunderts in den individuellen Bildungen fortgeschritten war, entzieht sich unserer Kenntnis; jedenfalls aber wird man sich hüten müssen, sich ihre Gestalten alle als Musterschönheiten vorzustellen. Hierüber belehrt uns eine Lekythos-Vase in New-York mit dem in seiner sprechenden Naturwahrheit verblüffenden Porträt eines bärtigen Kriegers[7]. Das hagere, langbärtige Gesicht mit der gefurchten Stirne, den geschwungenen Brauen, mit den in ungepflegtem Wachstum niederquellenden Haaren, mit der individuellen, unschönen Hakennase erinnert viel mehr an einen geplagten, kleinlich-skeptischen Professor, als an einen mutigen Kriegshelden.

Die Wirksamkeit des Demetrios erstreckte sich von der Zeit des peloponnesischen Krieges bis in die ersten Dezennien des vierten Jahrhunderts. Er widmete sich hauptsächlich dem Porträt und galt in den Augen seiner Zeitgenossen als schonungsloser Realist. „Die Ähnlichkeit hat ihm mehr zugesagt, als die Schönheit", lautet die Charakteristik seiner Kunst bei Plinius. Den korinthischen Feldherrn Pelichos hat Demetrios „dem Menschen selbst ähnlich" mit vortretendem Bauch, vom Winde bewegtem, zottigem Bart und glatz-

köpfig gebildet. Auch die verwelkten Formen des Greisenalters hat sein Kunstempfinden nicht verachtet, wie das Bildnis der Lysimache beweist, die 64 Jahre Priesterin der Athena war.

Es ist einer der allergrößten kunstgeschichtlichen Verluste, daß es bisher nicht geglückt ist, auch nur ein gesichertes Werk des Demetrios nachzuweisen. Und wenn die Forschung — lediglich durch Vermutungen gestützt — in den Denkmälern hier und dort das Durchschimmern dieser bedeutenden Künstlerpersönlichkeit zu verspüren glaubt, so ist der gewonnene Ersatz für das Verlorene doch nur von sehr zweifelhaftem Wert. Das Eine scheint sicher, daß die Nachrichten der antiken Schriftsteller über den unerbittlichen Realismus des Demetrios stark übertrieben sind. Niemand kann die Grenzen der eigenen Zeit überschreiten. Auch die Werke des Demetrios bewegten sich noch in den strengen Stilformen der großen Epoche. Als unverbesserlicher Neuerer ist sicher auch Demetrios den scheltenden Spöttereien der attischen Komödie nicht entgangen, stand doch sein kongenialer Zeitgenosse, Euripides, geradezu im Mittelpunkte der heftigsten Angriffe. Und die späteren Rhetoren hatten aus dieser bequemen Quelle reichlich geschöpft.

Neben der Zuweisung des um 400 v. Chr. entstandenen Euripides-Porträts (T. 10) an Demetrios hat auch die Kombination, die in einem strengen alten Frauenkopf des Britischen Museums[8] eine Nachbildung vom Kopfe der Lysimache-Statue des Künstlers vermutet, Anspruch darauf, ernstlich erwogen zu werden. Haben wir doch eben unlängst am Bostoner Gegenstück des sog. Ludovisischen Thrones, schon aus der Zeit um 460, die verblüffend realistische Darstellung einer alten Frau kennen gelernt[9]. Das statuarische Werk, auf welches alle die erhaltenen Repliken des Euripides-Bildnisses[10] zurückgehen, hatte den Dichter, wie ein Relief in Konstantinopel beweist, sitzend dargestellt. In dem Euripides-Kopf ist ein Porträt geschaffen worden, das feinstes Verständnis für physiognomischen Ausdruck mit einer bewunderungswürdigen Beschränkung auf das Wesentliche vereint; als außerordentliche künstlerische Leistung erscheint es des großen Dichterkönigs würdig. Die Züge des bärtigen, mageren Gesichtes mit schmaler, fein geschnittener Nase drücken hohen Ernst und milde Erhabenheit aus. Die Einzelformen sind nicht naturwahr, sondern streng stilisiert; nicht durch die sklavische Anlehnung an die Wirklichkeit erhalten sie ihre Kraft, sondern durch die unlöslichen gegenseitigen Beziehungen als Wirkungswerte im Charakterbilde; nichts ist momentan oder zufällig. Wie eine gewaltige Kuppel, abschließend und zusammenfassend, wölbt sich der mächtige Schädel nach rückwärts; vorne fallen einige lose, unregelmäßige Locken in die Stirne herein. In üppiger Fülle fließen dagegen zu beiden Seiten, auch die Ohren bedeckend, die Haarsträhnen herunter und verleihen dem ganzen Gesicht durch die wirkungsvolle Einrahmung eine gewisse Monumentalität. Die tiefliegenden Augen sind gedankenvoll gesenkt. Wer den Neapler Kopf eingehend betrachtet, kommt in den Bann einer deutlich ausgesprochenen Persönlichkeit, fühlt aber zugleich, daß die individuellen Formen durch die künstlerische Vorstellungskraft eine typische Klärung und Erläuterung erfahren haben. Dieser Euripides ist ein höherer Repräsentant des Menschentums und nicht der Mann „mit dem mürrischen Antlitz, der nicht einmal beim Weine heiter zu sein gelernt hat". Ein anderes, einige Jahrzehnte später entstandenes Bildnis des Dichters (T. 89) hat den ganzen Gesichtsausdruck in dieser grimmigen Richtung hin verschärft; hiervon wird weiter unten zu sprechen sein.

In die Zeit des älteren Euripides-Porträts gehören noch: ein bärtiger Kopf in Berlin (T. 12b) von sanfter, gelehrtenhafter Natur, die Herme des Archidamos II. in Neapel (T. 11) und ein in mehreren Repliken bekanntes Feldherrnporträt (T. 12a). Daß diese Werke alle, was Intensivität und geistige Tiefe des Ausdruckes anlangt, hinter dem Euripides-Bilde zurückstehen, liegt in der physischen und psychischen Verschiedenheit der Dargestellten. Und doch meint man bei allem Wesensunterschied etwas von der schwermütigen Stimmung des Euripides-Kopfes auch am Archimados-Porträt wiederzufinden. Die kleinliche, archaisierende Behandlung des Haares ist hier nur Kopistenmanier. Der Pelichos des Demetrios war kaum viel fortschrittlicher, naturalistischer durchgebildet, als die besprochenen Feldherrnbildnisse.

Auch vor der Darstellung des Greisenalters scheute sich die Kunst der Griechen um diese Zeit nicht mehr, wie die erhaltenen Denkmäler im Einklang mit den literarischen Nachrichten bestätigen. Allein sie tat dies mit vornehmer Zurückhaltung in der Verwendung realistischer Elemente. Der schöne Kopf

eines bärtigen Alten in Neapel (T. 13a) steht noch durchaus auf der Stilstufe des Euripides-Porträts; nur bescheidene äußerliche Mittel, die gefurchte Stirne, einige kleine Fältchen in den äußeren Augenwinkeln deuten das hohe Alter an. Der Eindruck der herannahenden psychischen und physischen Erschöpfung, der uns vor diesem Bildnis so plötzlich überkommt, beruht hauptsächlich in dem Gegensatze der im Halbschatten liegenden, müden Augen mit ihren schweren, gesenkten Oberlidern und der Lockenfülle des Kopfes. Die psychische Wirkungskraft dieses Kontrastes ist meisterhaft ausgenützt worden.

Neben diesem Bilde greisenhafter Gutmütigkeit gewinnen die großartig-energischen Formen des sog. Äschylos-Kopfes (T. 14) noch mehr an moralischer und intellektueller Macht. Die finster zusammengezogenen Brauen, eingefaßt von der hohen, kahlen Stirne und der streng stilisierten Bartmasse, verleihen dem Ausdruck ungewöhnliche Charakterstärke und geistige Bedeutung. Die Entstehung des prachtvollen Kopfes wird man nicht wesentlich vor 400 ansetzen dürfen.

Zwei weitere, wichtige und inschriftlich gesicherte Porträts aus derselben Epoche sind in der Doppelherme des Herodotos und Thukydides (T. 15) erhalten. Das Herodotos-Bildnis (T. 16) hat auf physiognomische Treue keinen Anspruch; es ist nach dem Tode des Dargestellten entstanden. Gleichwohl läßt es den wenig kritisch veranlagten, zum Phantastischen geneigten Erzähler erkennen, der sich eben durch diese Geistesgaben Unsterblichkeit gesichert hat. Ganz anders die Formensprache des Thukydides-Kopfes (T. 17)! Die Züge sind hier nach dem Leben gearbeitet. Die gefurchte, hohe Stirne, die forschenden Augen verraten angestrengte geistige Arbeit und passen trefflich zum Bilde des pragmatischen Geschichtsschreibers. Äußerst lehrreich ist ein Vergleich dieses Thukydides-Kopfes mit dem Porträt des Dexamenos, vor allem in Rücksicht auf die verwandte Stirnbehandlung. Unentschieden bleibt einstweilen, ob die beiden Historiker ursprünglich statuarisch oder nur in Hermenform dargestellt worden sind.

Nicht von innen heraus, aus einer seelischen Stimmung entwickelt, sondern mehr äußerlich, durch formalistische Prinzipien bestimmt, ist der bärtige Porträtkopf (T. 18a) entstanden, der vielfach mit Unrecht als Sophokles bezeichnet wurde. Den bronzenen Charakter des Originales haben die Marmorwiederholungen treu bewahrt. Die enge stilistische Verwandtschaft, die ihn, besonders in der eigenartigen Lockenführung seines Oberhauptes, mit einem bekannten Zeus Ammon-Kopf des fünften Jahrhunderts[11] verknüpft, gibt Veranlassung, in diesem Bilde reifer, vornehmer Mannesschönheit ein Werk des berühmten Bildhauers Kalamis zu vermuten.

Die griechische Porträtkunst machte, wie wir gesehen haben, am Schluß des fünften Jahrhunderts lebhafte Anstrengungen, vom Typisch-Schönen zum Persönlich-Charakteristischen vorzudringen. Hiermit ging eine siegreiche Eroberung der Naturformen und eine neue Bewertung des Unregelmäßigen, Momentanen und Häßlichen im menschlichen Gesichte Hand in Hand. Die Bedeutung dieser neuentdeckten Werte und ihre Verwendbarkeit zur Differenzierung des physiognomischen Ausdruckes sowie zur psychischen Charakteristik werden immer mehr erkannt. Nicht harmonische Schönheit und Ebenmaß gilt von nun an als höchstes Ideal, — „der Bildhauer soll die Tätigkeit der Seele in seinen Gestalten zum Ausdruck bringen", — lautet die ästhetische Forderung, wie sie Sokrates formuliert hat.

Es ist interessant, zu beobachten, wie die griechische Kunst auch bei den größten physiognomischen Schwierigkeiten, bei der Erschaffung des Sokrates-Porträts diese Forderung glänzend zu erfüllen vermochte. „Das bizarr-häßliche und doch so faszinierende Antlitz des Philosophen wurde den Künstlern ein Problem bedeutender Unschönheit oder auch der Schönheit ohne schöne Form" (Wilamowitz). Das derbe, silenartige Gesicht mit der Stumpfnase verbarg eine reine, große Seele, die der staunenden Welt als höchstes Gut der Erkenntnis die Tugend verkündete. Es ist somit nicht zu verwundern, daß das interessante physiognomische und künstlerische Problem des Sokrates-Kopfes die griechische Kunst mehrere Jahrhunderte hindurch beschäftigte. Wir besitzen nicht weniger als drei Bildnistypen, die zugleich drei verschiedene Etappen der Kunstentwickelung repräsentieren. Der erste Typus, am besten vertreten durch die Neapler Büste (T. 19) und die kleine Bronze in München (Abb. 2), ist ein nüchternes, lebenstreues Porträt aus dem fünften Jahrhundert, das die markantesten Momente der physischen Erscheinung trefflich zur Darstellung gebracht hat, auf eine tiefere, intensive, psychische Belebung aber verzichtet. Das Gesicht hat hier etwas Rohes, Bäue-

risches an sich. Die Stilformen des Bartes erinnern an den Homer-Kopf im Vatikan. Das schlichte Naturbild wurde im Laufe des vierten Jahrhunderts von der Hand eines großen Künstlers ins Bedeutende umgeformt. In diesem zweiten Bildnistypus (T. 20) ist den häßlichen Formen eine ungeahnt reiche Ausdruckskraft verliehen worden; der Betrachter fühlt sich in Gegenwart eines geistig überlegenen, milde gesinnten und menschenfreundlichen Wesens, dessen kluge Augen und dessen großer geöffneter Mund mitteilungsbedürftige Gesprächigkeit verraten. Die meisterhafte Schöpfung würde man gerne dem mächtigen Genius des Lysipp zutrauen, von dem ja ein Sokrates-Bildnis literarisch überliefert ist und in dessen Schöpfungen unser Porträt auch stilistisch ohne Schwierigkeit eingeordnet werden könnte. Die Bart- und Haarbehandlung bieten hierzu verläßliche Anhaltspunkte. — Später erfuhr das silenartige Gesicht des Sokrates in einem Kopfe der Villa Albani (T. 21) nocheinmal eine letzte freie Umgestaltung mit all den Akzenten der hellenistischen Zeit. Dem Künstler kam es hier, unbekümmert um die physiognomische Treue, vor allem darauf an, die ganze dämonische Gewalt und die schwärmerische Glut des Ausdruckes, die seine Vorstellung von dem Märtyrerphilosophen erfüllten, in dem Bilde mit all den realistischen Mitteln einer ausgereiften Kunst fühlbar zu machen. Dadurch wird dies Sokrates-Porträt der irdischen Realität entzogen und in die Sphäre des Idealporträts gehoben.

Abb. 2.
Bronzeköpfchen des Sokrates.
München, Glyptothek.

Das vierte Jahrhundert arbeitet noch mit viel bescheideneren, einfacheren Mitteln, ist aber für die griechische Porträtkunst die Zeit des großartigen Aufblühens. In den literarischen Quellen, wie auch unter den erhaltenen Denkmälern dieser Zeit beanspruchen die Porträtdarstellungen einen größeren Raum für sich.

Nach allgemeinen Bemerkungen über Kleon, Kolothes, Apelles und Kallikles, die in Himatien gekleidete männliche Figuren (philosophos) geschaffen haben, befassen sich die Schriftquellen eingehender mit Silanion, in dessen Lebenswerk das Porträt die Hauptrolle spielt. Von ihm werden Bildnisstatuen der Dichterinnen Sappho und Korinna genannt. Dabei handelt es sich wohl um keine wirklichen Porträts; das vierte Jahrhundert hatte ja für das Persönlich-Weibliche noch kein tieferes Interesse. Im Bildnisse des Apollodoros (insanus) soll Silanion, wie Plinius mit einer epigrammatischen Wendung berichtet, nicht den Menschen aus Erz, sondern die Zornsucht dargestellt haben (nec hominem ex aere fecit sed iracundiam). Ein Platon-Porträt des Künstlers wurde als Weihgeschenk an die Musen von Mithridates in der Akademie zu Athen aufgestellt. Wenn alle die Köpfe unseres Denkmälerbestandes, die mit Hilfe der inschriftlich gesicherten, aber schlecht gearbeiteten Berliner Herme als Bildnisse des Platon (427—347) bestimmt werden können (T. 22, 23), auf das eben angeführte Werk des Silanion zurückgehen, was sehr wahrscheinlich ist, dann haben wir gute Gründe, die künstlerische Begabung dieses Meisters nicht besonders hoch einzuschätzen. Er tritt uns als nüchterner Realist entgegen, für den die Bildform in der Erscheinungsform schon restlos enthalten war, der auf die seelische Belebung der Bildnisse völlig verzichtete. Im ersten Moment erscheint es fast als Sakrileg, unsere Vorstellung vom größten Denker der Athener mit diesem nichtssagenden, öden Bilde identifizieren zu müssen. Die Büste ist eine trockene Naturabschrift, aber kein Charakterporträt in höherem Sinne, was bei einem Geistesheroen wie Platon besonders bedauert werden muß. Die Entstehung des Platon-Kopfes wird durch seine noch strengen Stilformen in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts verwiesen.

Das ist die Zeit, in der auch in der Sepulkral-

plastik das Typische dem Individuellen, dem Porträthaften das Feld räumt; nur die Frauendarstellungen bleiben auch weiter noch im Rahmen des allgemein Schönen. Der bärtige Kriegerkopf am Grabmal des Prokles und Prokleides (T. 24) ist erfüllt von persönlichen Formen, verrät aber zugleich dieselbe nüchterne, schwunglose Auffassung wie das Platon-Porträt.

In diesen Zusammenhang muß das Bildnis des Redners und Rechtsanwaltes Lysias († um 380) (T. 25, 26) eingereiht werden, von dem wir zwei Repliken besitzen, deren Vergleich auch für das Verständnis des antiken Kopistentums ungemein lehrreich erscheint. Das Exemplar im kapitolinischen Museum (T. 25) vermittelt eine verläßliche Vorstellung von der nüchternen Auffassung und stilvollen Vereinfachung des nach dem Leben gearbeiteten Originales, die Neapler Replik (T. 26) zeichnet sich durch die effektvoll-naturalistische Interpretation ihrer Gesichtsformen aus. Ihr Ausdruck wird dadurch etwas kleinlich, entspricht aber besonders gut einer durch sophistische Bildung erzogenen Advokatennatur, für die keine Gewissensfragen existieren. — In der Formenbehandlung steht der etwas brutal wirkende bärtige Kopf des Konservatorenpalastes (T. 27 a) dem kapitolinischen Lysias-Kopfe sehr nahe — nur physiognomische Ähnlichkeit besteht dagegen zwischen diesem und dem bärtigen Griechen des kapitolinischen Museums (T. 27 b), der zeitlich bedeutend später (an den Schluß des vierten Jahrhunderts) zu setzen ist. Die Betrachtung dieser Porträtköpfe lehrt überzeugend, wie trefflich die griechische Kunst bereits in dieser Epoche mit ihren Mitteln umzugehen wußte! Man beachte nur, wie Augen und Brauenbildungen überall als integrierende Momente des Charakterbildes benutzt wurden. Am Lysias-Kopfe verleihen herabgezogene, fast gerade Brauen, die schmale, längliche Augen beschatten, dem Blicke Ernst, Intelligenz und Kraft; am Kopfe des Konservatorenpalastes verraten dagegen die weitgeöffneten Augen mit den fleischigen, hochgewölbten Brauen darüber Mangel an tieferer Geistigkeit, eine mehr athletische Natur, auf die auch die verschwollenen Ohren hinweisen dürften.

Im Gegensatze zu diesen Köpfen, an denen die Wiedergabe der Haare noch befangen erscheint, sind am Bildnisse des Antisthenes (etwa 440—370) (T. 28) die struppigen, ungepflegten Haare in ihrem lockeren, weichen Charakter richtiger erfaßt und spielen im Bilde eine wesentliche Rolle. Ihre launenhaften Formen verstärken die Disharmonie der ganzen Gesichtsbildung ebenso wie die gefurchte Stirne und die kräftig geschwungenen Brauen. Nur in der Bartmasse bietet der Künstler dem Auge eine einheitliche, ruhige Fläche mit der deutlichen Absicht, die Wirkung der oberen Partien nicht abzuschwächen. Durch die leichte, plötzliche Kopfwendung erhält dann die leidenschaftliche Erregung, die sich in den Gesichtszügen ausspricht, einen starken abschließenden Akzent. Die Charakteristik ist an diesem Porträt besonders eindringlich durchgeführt; die spitzfindige Klugheit und die zähe Willenskraft des kynischen Philosophen, dem die sichere Basis der moralischen Größe lebenslang fehlte, kommen darin unübertrefflich zum Ausdruck. Eine andere Replik des Kopfes (T. 30 a) (Vatikan, Gall. geografica) steht in der bronzemäßigen Schärfe der Arbeit dem Originale wohl näher, hat aber den satyrhaften Eindruck des Kopfes übertrieben.

Edlere und reinere moralische und intellektuelle Eigenschaften spiegeln sich in dem bärtigen Porträtkopf eines unbekannten Griechen in der Villa Albani (T. 32). Welch beruhigendes architektonisches Gefühl im Aufbau des ganzen Gesichtes! Die an den Enden reizvoll sich aufrollenden lockern Haare begrenzen die Stirne in sanftem Dreieck und bringen zusammen mit der herunterfließenden Bartmasse den Gesichtsumriß in deltoidartige Form. Eine solche Einfügung des Gesichtsbaues in eine dem Auge leicht faßliche geometrische Form ist für die psychische Charakteristik nicht belanglos; durch sie wird jene seelische Harmonie, jene intelligente Vornehmheit des Ausdruckes erreicht, die den Betrachter unwiderstehlich fesselt. Es liegt etwas vom griechischen, ethischen Ideal, vom *καλοκαγαθός* in diesen Zügen, denen angestrengteste Gedankenarbeit nichts von ihrem schmucken Äußeren rauben konnte. Mit welcher Überlegung und welchem Feingefühl die griechische Kunst jener Zeit die Einzelformen individualisierte, zeigt vielleicht am besten eine Kleinigkeit: bei dem verbissenen Antisthenes werden die Lippen vom struppig herabhängenden Barte vollkommen verdeckt, bei dem vornehmen Athener der Villa Albani dagegen heben sie sich deutlich und in eleganter, ruhiger Führung von ihrer Umgebung ab.

Überhaupt hat die griechische Kunst die physiognomischen Probleme, die durch die Gegensätze

zwischen dem ständig ringenden, entschlossenen Menschengeist und dem sprunghaft aufblitzenden Naturtalent bedingt sind, häufig aufgegriffen und in vielen Variationen behandelt; bald in Köpfen, in denen spitzfindige Weisheit und jovialer Humor, die Keime einer zuchtlosen Silensnatur, durch verwilderte Häßlichkeit verhüllt werden (T. 31), bald in Bildnissen (nicht vor dem Ende des vierten Jahrhunderts entstanden), deren weltverachtendes Hochgefühl und imperatorischer Ernst die ganze tragische Macht des überlegenen, im Kampfe geschulten Menschengeistes empfinden läßt (T. 34). In anderen Fällen erklingen dieselben Gegensätze gedämpfter (T. 29, 30b). Und der Sokrates-Kopf der Villa Albani (T. 21) erscheint wie ein Kompromiß, der das Satyrhaft-Häßliche durch den Ausdruck schmerzlicher, entsagungsvoller Geistesarbeit in die Sphäre des Dämonisch-Martyrischen erhebt. — Wo gibt es Bildwerke anderer Epochen, die einen Vergleich mit diesen glänzenden Charakterköpfen nicht zu scheuen brauchen? — Leider lassen sich die dargestellten Persönlichkeiten in den meisten Fällen nicht bestimmen, und auch die gestaltenden Künstler bleiben wohl für immer unbekannt; aber selbst den Größten würden diese Schöpfungen zur Ehre gereichen.

Eine griechische Originalarbeit ersten Ranges aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts ist in dem Bronzekopf von Kyrene (T. 36) erhalten, dem Bilde eines Afrikaners voll stolzer Kraft und Gesundheit ohne feinere intellektuelle Bildung. Neben den Rassenmerkmalen lassen sich in den großartig vereinfachten Formen auch individuelle Züge beobachten, so in der Führung des Profils, in der Modellierung der Stirne und in der Asymmetrie der Augen. Bewunderungswürdig ist die sorgfältige Ausführung der krausen Haarmasse. Die Augen waren ursprünglich aus anderem, farbigem Materiale eingesetzt und trugen zweifellos wesentlich mit dazu bei, die lebensvolle Wirkung des Bildnisses noch zu steigern.

Auch die überlebensgroße Statue (T. 37), die unter dem Namen Mausolos († um 352) bekannt ist, stellt einen Nicht-Griechen dar. Die langen, zurückwallenden Haare, der schwärmerische Blick charakterisieren trefflich den Barbaren, doch mehr typisch als individuell (T. 38). Ebenso war der gerade in den Gesichtsteilen stark beschädigte Kopf der mitgefundenen Frauenfigur (sog. Artemisia) sicherlich kein echtes Porträt. Wer von den am Mausoleum beschäftigten Künstlern diese Statuen geschaffen hat, entzieht sich einstweilen unserem Wissen; überhaupt sind verläßliche Spuren der Wirksamkeit dieser Bildhauer auf dem Gebiete der Bildnisplastik bisher nicht nachweisbar. Doch scheint von ihnen Leochares als Porträtbildner besonders berühmt gewesen zu sein. Wenigstens sind mehrere Bildnisstatuen als Werke von ihm überliefert, unter anderem Darstellungen Alexanders des Großen und des Redners Isokrates (436—338) (T. 41a). Wahrscheinlich geht der inschriftlich gesicherte Isokrates-Kopf der Villa Albani auf dieses Werk des Leochares zurück. Leider aber ist die Kopie so kläglich schlecht, daß sie von der schöpferischen Eigenart des Meisters so gut wie nichts verrät. — Von Bryaxis wird in den Schriftquellen nur eine Statue des Seleukos, von Skopas überhaupt keine Porträtdarstellung erwähnt. Praxiteles hat für den athenischen Friedhof mehrere Arbeiten geliefert, worunter sich wohl auch Porträts befanden. Wir besitzen wenigstens einen faszinierend-schönen bärtigen Kopf (T. 46), der durch die Großartigkeit der Auffassung und die Tiefe des seelischen Ausdruckes in den Wirkungskreis der beiden großen attischen Meister hereingezogen werden kann. Auch unter den Bildwerken der Sepulkralplastik finden sich mehrere porträtartige Gestalten. Erinnert sei vor allem an das Grabmal des Aristonautes (T. 47) und an den bärtigen Alten des Ilissos-Grabmals[12]. Gerade um diese Zeit bemächtigt sich eben das steigende Interesse am Individuellen auch der Sepulkralplastik. Selbst Frauenköpfe werden mit porträthaften Zügen, manchmal sogar mit den Merkmalen eines höheren Alters ausgestattet[13]. Aber die Luxusgesetze des Demetrios von Phaleron bereiteten um 315 der Kunstblüte am Keramaikos ein rasches Ende. Wahrscheinlich aus den letzten Jahren vor Demetrios stammt ein herrliches Fragment der Sammlung Barracco, ein bärtiger Porträtkopf (T. 49a), der den Betrachter durch die eingehende Schilderung der welken, eingefallenen Hautoberfläche überrascht. Für Datierungsfragen ist das von größter Wichtigkeit.

Der Typus der bekleideten männlichen Porträtstatue des vierten Jahrhunderts ist mit dem sog. Mausolos nicht erschöpft. In dem Jüngling von Eretria (T. 51) besitzen wir ein griechisches Originalwerk, an dem der beleibte Körperbau eine individuelle Besonderheit zu sein scheint; der Kopf mit dem schmachtenden Blick hat ganz allgemeinen Cha-

rakter. Erlaubt die hohe Basisform keine frühere Datierung für die Statue als das zweite Jahrhundert v. Chr., so ist andererseits im statuarischen Typus die Anlehnung an ein älteres Vorbild unverkennbar.

Starke Neigung zum Theatralischen macht sich an der lateranischen Statue des Sophokles (496 bis 406) (T. 52) geltend, die höchstwahrscheinlich auf die von Lykurg um 330 im Dionysos-Theater zu Athen aufgestellte Bildnisstatue zurückgeht. Man meint, die Stellung mit dem gesucht-zierlichen Mantelwurf sei vor dem Spiegel einstudiert. Auch die Kopfhaltung ist nicht frei von Pose. Das elegante Gesicht (T. 54) des vornehmen Weltmannes läßt jeden tieferen persönlichen Gehalt vermissen. Die Züge sind noch nicht von Gram und Schmerz beschattet; ein milder Ernst und der Hauch einer lebensfrohen Schwärmerei umspielen sie. Das ist der jugendliche Dichter des Aias. Den alten Sophokles, den Dichter des Ödipus, hat uns ein anderer Bildnistypus aufbewahrt (T. 97a). An diesem ist das Greisenantlitz von tiefen Furchen durchsetzt, die Augen blicken kraftlos vor sich hin, die Lippen hängen müde und schlaff, der Mann ist gebrochen. Welch ein Gegensatz zwischen diesem Kopf und der Euripides-Herme aus Rieti (T. 89)! Hier ein schwächlicher Greis mit dem Ausdruck frommer, ergebener Resignation, dort ein revolutionär-gesinnter, mürrischer Alter, der sich nicht scheut, selbst gegen die Götter anzukämpfen! Leider wissen wir nicht, wie diese glänzend differenzierte Charakteristik am Körper der zur Rietiherme gehörigen Euripides-Statue weitergeführt war. Angenommen, der finster verstimmte Euripides und der jugendliche Sophokles des Laterans seien beide einst als die Stiftungen Lykurgs im Dionysos-Theater zu Athen nebeneinander gestanden, wie eindringlich mußten die Kontraste gewirkt und wie fest und scharf die Statuen die Bilder der beiden großen tragischen Dichter den Athenern eingeprägt haben! Unwillkürlich kommen einem die Worte des jugendlichen Goethe in den Sinn: „Mich dünkt immer, die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt."

Im Gegensatze zu dem theatralischen Sophokles verrät die Statue des Aischines (389 – 314) (T. 53) im Auftreten eine schlichte, besonnene Gelassenheit, und dies erscheint um so bewunderungswürdiger, als der Künstler auch hier dieselbe Stellung und das nämliche, mit praxitelischen Stilformen durchsetzte Gewandmotiv benützt hat. — Aus den stark abweichenden Repliken des Aischines-Kopfes (T. 55) die Züge des Originales zu rekonstruieren, ist ungemein schwierig. Die Strenge und Vereinfachung der inschriftlich gesicherten, vatikanischen Herme ist sicherlich übertrieben. Das volle, fleischige Gesicht, dem ein breiter, aber auffallend kurzer Schädelbau entspricht, läßt den kräftigen, gesunden Mann erkennen, den die Natur auch physisch gut ausgestattet hat und in dessen seelischer Struktur die Vernunft die Alleinherrschaft führt. Glühendes Temperament und feste Überzeugungskraft sind nicht seine Sache gewesen.

Diese Eigenschaften besaß dagegen in hohem Maße sein großer politischer Gegner, Demosthenes, (384—322), dessen von Polyeuktos gefertigte und im Jahre 280 am Markte zu Athen aufgestellte Statue in dem vor kurzem durch einen glücklichen Fund richtig ergänzten Standbild des Vatikans (T. 56a, b) erkannt wurde. Glänzend ist hier das Problem der Charakteristik gelöst! Demosthenes steht, die Hände zusammenfaltend, mit leise gesenktem Haupt, wodurch der Ausdruck geistiger Vertiefung und innerlicher Fassung unübertrefflich verstärkt wird. Sein Wesen ist voll Leidenschaft und Energie, der Körper aber krank und schwächlich. Schon die Stellung bekundet eine gewisse Befangenheit und Unbeholfenheit. Diesem Manne fehlt jene instinktive Sicherheit des Auftretens, die seinen Gegner Aischines vor der Menge stets so erfolgreich machte. Und wie himmelweit entfernt ist das Bild des Demosthenes von der theatralischen Eleganz des lateranischen Sophokles! Welcher Gegensatz selbst im Mantelwurfe! Wie schauspielerisch, auf Wirkung berechnet, die Gebärde dort, wie ergreifend und psychologisch gefärbt hier! Der Künstler wollte Demosthenes als den Mann bezeichnen, der, von der Natur nur stiefmütterlich bedacht, alle seine Vorzüge in mühevollem Ringen erkämpfen mußte.

Wäre dein Arm so stark gewesen wie deine Gesinnung,
Nie ward Hellas beherrscht vom makedonischen Mars!
(Michaelis)

lautet das Epigramm, das die Athener unter sein Bildnis setzten.

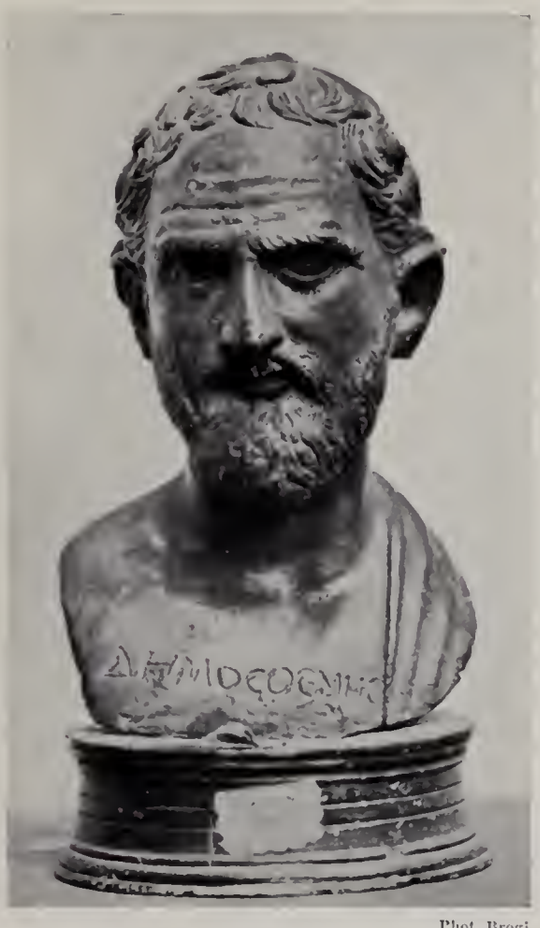
Die beste Wiederholung des Kopfes (München, Glyptothek) läßt die bronzene Schärfe des Originales noch gut erkennen. Der Bart ist kurz geschnitten, der Ausdruck erfüllt von finsterem Ernst und konzen-

trierter Energie. Auf das Stottern der Jugendjahre scheint die eigentümliche Schiefheit des Mundes hinzuweisen. Die unruhige, gefurchte Hautoberfläche des magern, eingefallenen Gesichtes ist in meisterhafter Beherrschung des Materials zur Darstellung gebracht (T. 57 und Abb. 3).

Diese ungemein bedeutungsvolle Neuerung kann nur durch das Auftreten einer gewaltigen Künstlerpersönlichkeit, des großen Sykioniers Lysippos, erklärt werden, der noch in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, in der Alexander-Epoche, tätig war und mit der Persönlichkeit des großen Königs auf das Engste verbunden ist.

V

Der großartige Aufschwung der Porträtkunst in der Zeit Alexanders des Großen hängt zweifellos mit der Wandlung der politischen Verhältnisse zusammen. War die Athenische Demokratie geradezu anti-individuell, so gelangt jetzt das Individuum auch für weitere Kreise zu vermehrter Bedeutung. Die ganze Epoche steht im Zeichen der überragenden Persönlichkeit des großen Königs, dessen jugendliche, heldenhafte Schönheit für die Porträtkunst ein neues, fruchtbares Feld eröffnet. Der nüchternen, realistischen Richtung, die mit Silanion einsetzt und in der Schule des Lysippos in den Arbeiten des Lysistratos ihre letzten Konsequenzen zieht, tritt jetzt das affektvolle, beseelte Idealporträt in wahrhaft großartigen Leistungen siegreich gegenüber. Im Mittelpunkte der zahlreichen Idealbildungen steht Alexander selbst mit dem ganzen Zauber seiner charakteristischen, ausdrucksreichen Physiognomie. Das Löwenartige des Gesichtes, der feuchte Blick, die aufstrebenden Stirnhaare wie die leichte Streckung des Halses nach der linken Seite bilden ja an sich schon die Grundlage zu einer prachtvollen Idealschöpfung. Es war keine allzu schwierige Aufgabe, an diesem Kopfe die logische Bedingtheit der Formenverhältnisse mit typischer Klarheit und Kraft wirken zu lassen.



Phot. Brogi.

Abb. 3.
Bronzebüstchen des Demosthenes.
Neapel, Nationalmuseum.

Die fast allen Alexanderdarstellungen gemeinsame Neigung zum Typischen erklärt sich auch daraus, daß sich der König, wie wir aus den Schriftquellen erfahren, nur von drei Künstlern porträtieren ließ. Der Bildhauer Lysippos, der Maler Apelles und der Steinschneider Pyrgoteles waren die Bevorzugten; die große Schar der übrigen Meister mußte auf das Studium des Naturvorbildes verzichten. Viele haben Alexander wohl flüchtig einmal gesehen, den Künstlern an der Peripherie des Reiches dagegen standen als Modelle zumeist nur ungenügende Werke der Kleinkunst, Münzen und Gemmen zur Verfügung. In den so entstandenen Bildnissen traten dann natürlich die typischen Merkmale immer deutlicher hervor; deshalb ist es eine schwierige und noch nicht befriedigend gelöste Aufgabe der Ikonographie, aus dem reichen, sich immer noch vermehrenden Materiale die verläßlichen, ikonographisch verwertbaren Alexander-Darstellungen auszuscheiden. Man wird gut tun, die Grenzen der Alexander-Ikonographie nicht allzu eng zu ziehen und zur Aufklärung moderne Analogien zu verwenden. Auch bei den Alexander-Bildnissen wird eben konstatiert werden müssen, wie verschiedenartig das nämliche physiognomische Problem von verschiedenen Künstlern gelöst wird. Die Alexander-Köpfe eines Lysippos, Leochares oder Euphranor konnten voneinander zum mindesten ebenso stark abweichen, wie etwa die Goethe-Bildnisse von Trippel, Schadow und Rauch.

Leider gelang es bisher nicht, in dem bekannten Denkmälervorrat auch nur eine der literarisch überlieferten Alexander-Darstellungen nachzuweisen. Unverkennbar aber sind die lysippischen Stilele-

mente in dem herrlichen Alexander-Kopf aus Pergamon (Konstantinopel) (T. 59) und in dem sog. Dresselschen Kopf in Dresden (T. 60). Neuerdings gesellten sich dazu noch die prachtvollen, aus der Zeit des Caracalla stammenden Goldmedaillen aus Abukir (T. 310, Abb. 2, Münztafel), Funde, welche die ikonographische Bestätigung des pergamenischen Kopfes erbrachten, dessen Deutung auf Alexander vorher vielfach bezweifelt worden war. Die Brustbilder auf den erwähnten Medaillen von Abukir sind sehr wahrscheinlich Nachbildungen der vielfach gerühmten Alexander-Statue mit dem Speere des Lysippos, von deren Großartigkeit und Bewegungsreichtum mehrere Gemmen und die prachtvolle bronzene Porträtstatue des Nationalmuseums (T. 82) einige Vorstellung gewähren.

Der Alexander-Kopf aus Pergamon zeigt den großen König nicht mehr in strahlender Jugend mit dem Feuer einer tatkräftigen Leidenschaft, sondern in vorgerückteren Jahren, im Ausdruck verschleiert durch eine müde, etwas schwermütige Resignation. Als Grundlage dieses Bildwerks ist wohl eine andere lysippische Alexander-Darstellung zu vermuten. Die gefurchte Stirne und die nach beiden Seiten herabfallenden Haare steigern mit meisterhafter Berechnung die Ausdruckkraft der tiefliegenden, beschatteten Augen. Viel jugendlicher und frischer, wie ein heller Frühlingsmorgen, wirkt dagegen der Dresselsche Alexander-Kopf, der gleich wie das Bildnis aus Pergamon mit dem lysippischen Apoxyomenos die meiste formale Verwandtschaft besitzt. Auch die inschriftlich als Bildnis Alexanders bezeugte Azara-Herme des Louvre (T. 62b) sei in diesem Zusammenhange erwähnt; aber selbst wenn von der schlechten Erhaltung völlig abgesehen wird, fehlt diesem Porträt doch jede seelische Tiefe und Intensität des Ausdruckes; es stammt aus der Werkstatt einer mehr trockenen, nüchternen Künstlernatur. Nicht nur der Altersunterschied des Dargestellten, sondern auch die Verschiedenheit des künstlerischen Temperamentes muß hier festgestellt werden.

Aus ganz anderer, etwas romantischer Auffassung heraus ist die schöne Alexander-Statue der Münchner Glyptothek (T. 61) entstanden. Das Gesicht sprüht Feuer und Energie; in der edlen Ruhe der von keiner Regung ergriffenen Gesichtszüge fühlt man die Kraft und Entschlossenheit einer hinreißenden Jugendlichkeit. Trotz der idealisierenden Tendenz ist der Kopf doch stark porträthaft; Nase, Mund und Kinn haben ausgeprägt persönliche Form. Die nahe Verwandtschaft dieses Alexander-Kopfes mit dem des Apoll von Belvedere läßt den Bildhauer Leochares als Künstler vermuten, von dem ja mehrere Alexander-Darstellungen überliefert sind. Wie viel reicher, persönlicher und tiefer wirkt der rondaninische Alexander im Vergleich zu dem kapitolinischen Kopfe (T. 62a) mit seinem etwas schwulstigen, theatralischen Pathos! Da ist Alexander als Helios zu einem stark verflachten Idealtypus geworden; in den perückenhaft angeordneten Haaren, wie im Aufbau der Gesichtsformen walten unverkennbar äußerliche Bildungsprinzipien, formalistische Tendenzen; Wärme und Kraft des persönlichen Ausdruckes fehlen.

Viel stärker tritt die Realitätsunterlage am sog. Erbacher Alexander-Typus hervor, vornehmlich an der Athenischen Replik (T. 63). Wieder eine ganz eigenartige, persönliche Leistung eines wenig sympathischen, zaghaften Künstlers, dem stürmische Genialität und hinreißende Gewalt der Auffassung abgehen. Der Kopist des Erbacher Exemplares hat den Ausdruck einheitlicher und konsequenter umgebildet, doch der Individualität dadurch geschadet. Der Ausdruck hat einen milden, leicht sentimentalen Beigeschmack erhalten.

Nach diesen, in römischen Kopien erhaltenen Werken sollen noch zwei wichtige, von griechischer Hand ausgeführte Alexander-Darstellungen genannt werden: der noch zur Lebenszeit Alexanders des Großen gearbeitete prachtvolle Sarkophag aus Sidon, an dem Alexander zweimal in idealer Jugendschönheit erscheint, und die aus hellenistischer Zeit stammende Alexander-Statue aus Magnesia (T. 64), die den König halbnackt mit einem Schwerte darstellt. Der Kopf hat hier wenig Persönliches an sich; Nase und Mund sind ganz allgemein gebildet, das Angesicht ist weich und voll, und trotzdem kann an der Richtigkeit der Deutung nicht gezweifelt werden.

Diesen großartigen plastischen Leistungen schliessen sich als Begleiterscheinungen die Werke der Kleinkunst, die zahlreichen Münzen- und Gemmenporträts Alexanders des Großen an. Neben den Lysimachos-Münzen (T. 310, Abb. 1, Münztafel), die ungefähr zwanzig Jahre nach dem Tode des Königs geprägt wurden und ihn als Ammon mit Widderhörnern darstellen, beanspruchen vor allem die beiden Prachtkameen in Wien (Abb. 4) und Petersburg, als wahre Meisterwerke dieser Technik, volle Bewunderung.

Alexander ist hier zusammen mit Olympias in idealisierter Gestalt dargestellt. Münzen und Gemmen sind überhaupt für die Porträtkunst der hellenistischen Zeit von größter Bedeutung (T. 310, Abb. 1—9, Münztafel). Unter diesen glänzenden Erzeugnissen der Kleinkunst finden sich ganz vorzügliche Darstellungen historisch bekannter und auch unbekannter Persönlichkeiten. Die Fürstenbildnisse gleichen oft nicht nur in der Bartlosigkeit, sondern auch in der Haartracht und in der pathetisch-idealen Auffassung dem Alexander-Porträt. Denn Bartlosigkeit wird von nun an die herrschende Mode, die nur von den Philosophen nicht befolgt wird; auch die Dynasten des hellenistischen Orients erscheinen auf den Gemmen zuweilen mit Vollbart. Eine kurze Umschau unter den Münzen der Seleukiden und Ptolemäer beweist, wie lange der alexanderartige physiognomische Charakter nachgewirkt hat, und wie die bestimmenden formalen Momente des erregten, pathetischen Idealporträts immer wieder aufgegriffen und fast bis zur Übertreibung gesteigert wurden. Besonders klar zeigt dies die Behandlung der Augen, deren Ausdruckskraft durch dicke, geschwollene Brauen und durch ein mächtiges Spreizen der Lider erhöht wird. Auch die gewölbte Stirne und die wirren Haare sind charakteristisch. Neben Köpfen von strahlender Intelligenz, herrscherischer Willenskraft und überragender Größe (Demetrios Poliorketes 306—283; Philetairos, Antiochos I. Soter 281—261; Ptolemaios I. Soter 305—285; Ptolemaios II. Philadelphos 283—247; Perseus 178 bis 168) finden sich in abwechslungsreicher Folge auch zahlreiche Porträts, in denen gemeinere Neigungen der menschlichen Natur zum Vorschein kommen. Welch ein ergreifendes Bild barbarischer Rohheit und wilder Entschlossenheit bietet das Porträt Mithridates IV. (220—185) (Taf. 310, Abb. 7, Münztafel)! Wie viel verborgene Leidenschaft und erdrückte Energie beleben die blasiert vornehmen Züge Mithridates des Großen (120—63) mit den ungeordneten, losen Haaren (Taf. 310, Abb. 8, Münztafel)! Wahrhaftig ein Charakterbild ergreifender Größe: der griechisch gebildete Barbarenhäuptling, der unversöhnliche Feind der Römer ist meisterhaft erfaßt. Neben solchen Darstellungen gesunder Kraft und hoher Intelligenz haben besonders in den namenlosen Porträtköpfen auch ganz entgegengesetzte seelische Werte, wie finstere Verdrossenheit, trübe Sorge, kränkliche Nervosität, unübertrefflichen Ausdruck gefunden. Es wäre anziehend und lohnend, die physiognomische Differenzierung, in der die hellenistische Porträtkunst fast unerschöpflich ist, eingehender zu verfolgen. Da würde es sich erst zeigen, was für ein reiches Register an Ausdrucksmitteln die griechische Kunst zur physiognomischen Charakterisierung besessen hat, welch tiefes Verständnis nicht nur für den körperlichen Organismus, sondern auch für den ganzen Komplex des psychischen Lebens in diesen Köpfen waltet, und wie geistreich, sicher und fein sich die Künstler jener Zeiten in der Formenbehandlung erwiesen haben (Abb. 5, 6, 7, 8).

Abb. 4.
Alexander der Grosse und Olympias (?).
Prachtkamee in Wien.

Das häufige Vorkommen von Frauenbildnissen auf Münzen und Gemmen erklärt sich durch die veränderte gesellschaftliche Stellung der Frau an den hellenistischen Fürstenhöfen. Es ist dies die Epoche der ehrgeizigen, berühmten Frauen, die selbst in den Reichskult aufgenommen wurden; in ununterbrochener Linie führt die Entwicklung von Berenike I., Arsinoe II. und Laodike zu der letzten Kleopatra. Die charakteristischen Köpfe der Berenike I. und Arsinoe II. mit ihren wohlgenährten, fetten Gesichtsformen und großen, gespreizten Augen sind von Münzbildern her gut bekannt. Neben Bildnissen von mehr idealer, allgemeiner Schönheit erscheinen gleichzeitig aber auch Köpfe von ganz ausgesprochener Eigenart. Wie entzückend anmutig ist z. B. das Mädchenköpfchen einer Gemme in St. Petersburg mit dem schalkhaft-individuellen Profil (Abb. 9 und 10)!

Viel weniger porträthaft wirken demgegenüber

die erhaltenen gleichzeitigen Frauenbildnisse statuarischer Art, die sich immer an bekannte praxitelische und skopasische Idealtypen anlehnen. Eine konsequente individuelle Interpretation der Gesichtsformen ist eigentlich nicht einmal angestrebt worden. Wenn demnach in der griechischen Kunst auch die Ansätze zum realistischen Frauenporträt nicht fehlen, so scheint doch in dieser mehr zum Typischen neigenden Auffassung etwas Spezifisch-Griechisches zu liegen. Die Griechen haben eben — soweit wir sehen — das Frauenporträt als Charakterbild ganz anders verstanden und verwertet, als das männliche Bildnis. Hier liegt die formenbestimmende Kraft in einer weitgehenden geistigen Differenzierung, die auch über das Unschöne zu triumphieren vermag, das Frauenporträt dagegen betont nur die echt weiblichen Eigenschaften: berückende Anmut und blühende Schönheit. Selbst bei Darstellungen geistig hervorragender Frauen kommt die persönliche Psyche nur wenig zur Sprache. Die Köpfe der Dichterinnenstatuen des Silanion, Lysippos, Kephisodotos, Nikeratos u. a. m. wird man sich nicht wesentlich anders vorstellen dürfen als in der Art des schönen Kopfes aus Catajo mit dem Efeukranz[14]. Auch die weiche, verschwommene Art der Formengebung, die an dem vornehmen Porträtkopf mit den Isislocken in Florenz (T. 65a) besonders deutlich hervortritt, ist bezeichnend für hellenistische Frauenbildnisse. (Vgl. auch T. 66.)

Das leidenschaftliche Idealporträt beschränkt sich in der Plastik nicht auf die Zeit Alexanders des Großen, sondern läßt sich bis tief in die hellenistische Zeit hinein verfolgen. In dem nicht sicher bestimmten Herrscherporträt zu Neapel (T. 69) vereinen sich Schwärmerei und Vornehmheit mit sinnlicher Körperfülle. Bis zur finsteren, bösartigen Grausamkeit sind Leidenschaft und unerschrockene Energie an dem Bronzekopf des Seleukos Nikator I. (306—283) gesteigert (T. 68). Hier liegt der Brennpunkt des Ausdruckes in den blitzartig aufleuchtenden Augen und in den verdrossen zusammengezogenen Brauen; überaus individuell ist auch das trotzig vorspringende Kinn gebildet. Eine schwermütige, weibisch-mürbe Natur verraten die schwammigen Formen des vielumstrittenen Bronzebildnisses in Neapel mit den ergänzten, korkzieherartig gedrehten Locken, das früher vielfach als Frauenporträt erklärt wurde (T. 74). Stolze Verachtung und maßloses Selbstbewußtsein umspielen die Lippen des als Philetairos von Pergamon gedeuteten Marmorkopfes aus Herculanum (T. 70). Die ganze physiognomische Eigenart dieses Herrschers ist wundervoll konzentriert; der kurze Schädel, das breite, fleischige Gesicht, die kleinen, stechenden Augen, die überaus bezeichnende Krümmung der Nase, der mächtige, dicke Hals ergeben einen mutigen, entschlossenen Charakter, dessen Willensstärke und Eigensinnigkeit nahe an Brutalität und Rücksichtslosigkeit grenzen.

Schon öfters konnte darauf hingewiesen werden, wie wirkungsvoll die griechische Kunst die Haar-

Abb. 5.

Abb. 6.

Abb. 7.

Abb. 8. Sextus Pompejus.
Gemme, mit der Signatur des Künstlers Agathangelos.

Hellenistische Gemmen mit römischen Porträtköpfen.

Abb. 9.
Arsinoe III. (?)
Hellenistische Gemme.
Paris, Cabinet des Médailles.

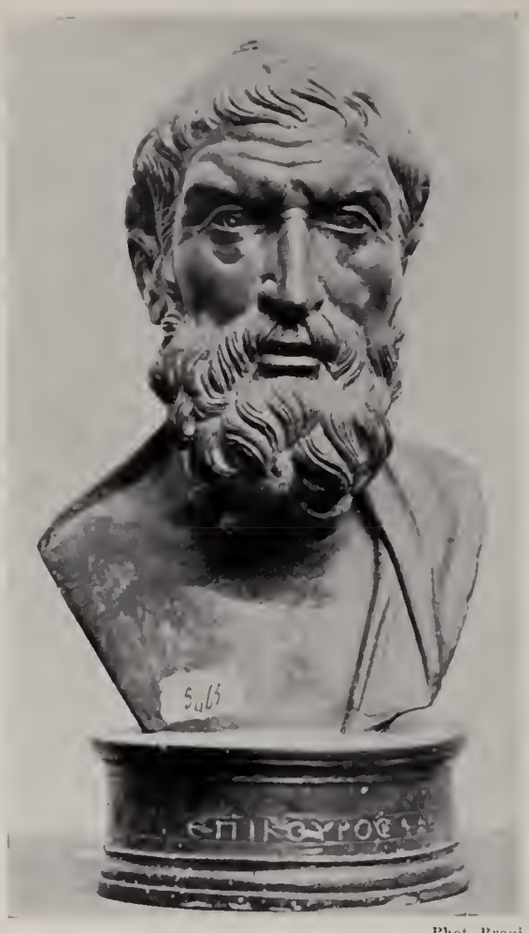
Abb. 10.
Unbekannte Griechin.
Hellenistische Gemme,
St. Petersburg, Eremitage.

tracht im Charakterbilde zu verwerten verstand. Im Kopfe Attalos I. aus Pergamon (T. 75) ist dafür geradezu ein Schulbeispiel erhalten. Die ursprüngliche Fassung dieses Kopfes zeigte schlichte, ruhig anliegende Haare (T. 75a), später ist dann rings um die Stirne ein reicher, bewegter Lockenkranz zugefügt worden (T. 75b). Die behagliche Mollstimmung der ersten Fassung erklingt nach der Änderung auf einmal in vollem kräftigem Durakkorde; die Alterszeichen verschwinden, der Ausdruck gewinnt eine ungeahnte Größe und imponierende Macht. Das Beispiel ist überaus lehrreich und bezeichnend für den künstlerischen Schaffensprozeß der Griechen; nicht äußerliche Momente, etwa ein Modewechsel, sondern feinste künstlerische Überlegung waren bei der zweiten Redaktion unseres Porträtkopfes bestimmend.

Einen wesentlichen Anteil an der persönlichen Färbung des psychischen Ausdruckes hat die Haartracht auch an dem herrlichen Porträtkopf in Wien (T. 76), dessen beiderseits herunterfließende Haarsträhnen und dessen gefurchte Stirne starke Anklänge an den pergamenischen Alexander-Kopf enthalten. Nur ist die innere Erregung nicht so stürmisch; milde Resignation und nachdenklicher Ernst herrschen vor; eine ruhigere Naturanschauung liegt zugrunde. Dieser Kopf führt abermals in die Nähe des großen sykionischen Meisters Lysippos und leitet zu jener anderen, für die ganze Folgezeit so überaus bedeutungsvollen Richtung in der hellenistischen Porträtplastik über, die große Gemütsbewegungen als Kunstmittel nicht anerkennt und sich allein die rücksichtslose Eroberung der sichtbaren Realität zum Ziele setzt.

Schon die Tätigkeit des Lysippos hatte hier bahnbrechend gewirkt. Gleichzeitig mit der Philosophie des Aristoteles und der Dichtkunst des Menandros drängte auch die bildende Kunst zu einer detaillierteren Wiedergabe der realen Erscheinung. Die Alexander-Darstellungen und das Sokrates-Porträt von Lysippos haben uns schon früher beschäftigt. Die Idealbildnisse der sieben Weisen, die in den Schriftquellen als Arbeiten dieses Künstlers erwähnt werden, konnten bisher im bekannten Denkmälervorrat nicht nachgewiesen werden; denn die Herme des Bias (etwa 550) (T. 77) mit dem robusten, ungepflegten Äußern und dem pessimistischen Ausdruck, sowie die Herme des Periandros (etwa 620) (T. 78), dieses treffliche Charakterbild eines nervös-aristokratischen Wesens von hoher Bildung, sind durch den Namen Lysippos nur zeitlich richtig bestimmt. Von den vielen Athletenstatuen des Meisters in Olympia ist allein die Polydamas-Basis erhalten. Zur Vergegenwärtigung seiner Kunstart lassen sich jedoch zwei prächtige Werke heranziehen: der Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia (T. 79) und ein Marmorbildnis in Kopenhagen, dessen äußerliche Erregtheit auf eine lebhaft bewegte Statue schließen läßt. In dem Bronzekopfe von Olympia besitzen wir ein griechisches Original ersten Ranges, das nicht nur durch feine, sorgfältige Arbeit, sondern auch durch die Eindringlichkeit der Naturbeobachtung überrascht. Es sei nur auf den Formenreichtum in der Umgebung der Augen hingewiesen, auf die Führung der zusammengezogenen Brauen, die weiche Einsenkung unter den Augen, die fleischigen Unterlider und die feinen Hautfältchen im äußeren Augenwinkel. Auch in der Art, wie die struppigen, ungepflegten Haare wiedergegeben sind, verrät sich die siegreich vordringende Eroberung selbst komplizierter Erscheinungsformen. Der Ausdruck ist erfüllt von brütender physischer Kraft und Brutalität; man meint einen Berufsathleten vor sich zu haben mit blutüberströmten Augen, schweißbedecktem Antlitz und verschwollener Nase. Der bärtige, nach einem Bronzeoriginal kopierte Porträtkopf aus Delphi (T. 80) kann gleichfalls beanspruchen, unter den Glanzleistungen lysippischer Porträtkunst genannt zu werden.

Aber erst Lysistratos, der Bruder und Schüler Lysippos', hat die letzten Konsequenzen einer realistischen Darstellungsweise gezogen. Er hat nämlich, wie Plinius berichtet, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten als Hauptzweck der Darstellung betrachtet und zur Übertragung der Wirklichkeitsformen auf das Kunstwerk den Gipsabguß benützt. Die so gewonnene Kopie des Naturvorbildes wurde dann in Einzelheiten verbessert. Bei dieser Arbeitsweise beschränkt sich der subjektive Anteil des Künstlers am Kunstwerk sozusagen auf ein Retuschieren. Die Daseinsformen werden mit trockener, gewissenhafter Objektivität dargeboten; das Gesicht ist nicht mehr das wunderbare Instrument, das alle seelischen Potenzen in vollen Akkorden erklingen lassen kann, sondern nur noch ein unveränderlicher Komplex physischer Formen. Für die geschilderte Kunstauffassung läßt sich keine bessere Illustration finden, als der bärtige



Phot. Brogi.

Abb. 11. Bronzebüstchen des Epikuros.
Neapel, Nationalmuseum.

Bronzekopf aus dem Funde von Antikythera (T. 81). Die Gesichtsformen zeigen hier nichts als die ungeschminkte, vernachlässigte Häßlichkeit des ehrwürdigen, alten Philosophen. Bewunderungswürdig ist die Behandlung der wirren Haarlocken über der Stirne; bei allem Realismus sind die Einzelformen doch geistreich und lebendig gehandhabt. Dies ist echte Griechenart. Trotz Wahrheitsliebe und größter Selbstverleugnung doch grundverschieden von allem Römischen! Der Bronzekopf von Antikythera sollte in allen Kunstgeschichten abgebildet werden zur Mahnung für diejenigen, die noch immer meinen, die Bedeutung der Plastik der Hellenen sei mit ihrer großartigen Typenkunst erschöpft.

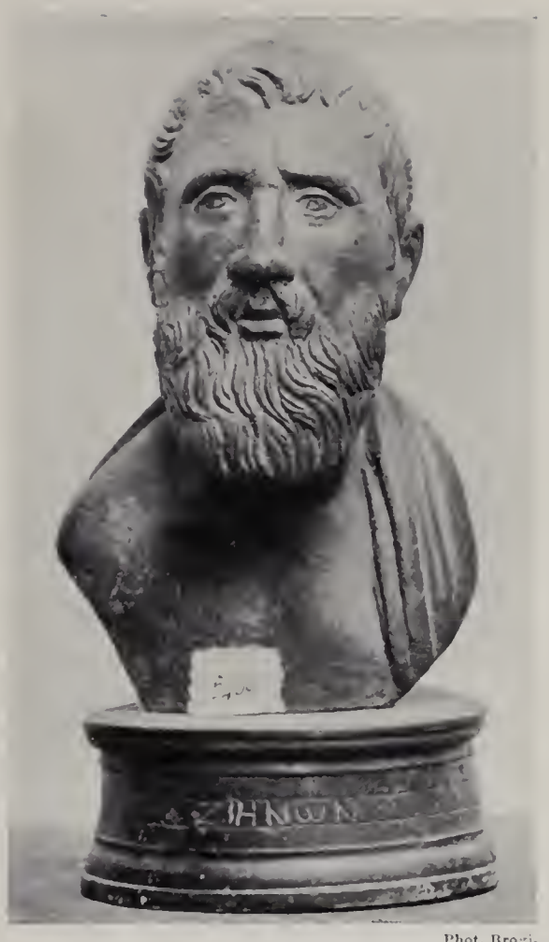
In der nachlysippischen Zeit beschränkte sich die individuelle Durchbildung der Einzelformen nicht auf den Kopf, sondern erstreckte sich auf die ganze Gestalt. Wie persönlich wirkt z. B. der machtvolle, bewegte Körper der großartigen Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers im Nationalmuseum zu Rom (T. 82) und wie prächtig ausdrucksvoll die Bekrönung des Ganzen, das von jugendlichem Eifer und unbefriedigter Tatkraft erfüllte Gesicht (T. 83, 84), dessen energische Profilführung Reizbarkeit und scharfe Beobachtungsgabe verrät. Ebenso überzeugend und eindringlich wie dies Bild herrscherischer Macht und Vornehmheit wirkt die sitzende Bronzestatue eines ausruhenden Faustkämpfers (T. 85), die, im selben Saale des Nationalmuseums aufgestellt, zu bequemen Vergleichen einlädt. Die brutale Beschäftigung des Dargestellten bestimmt die ganze Schöpfung. Schon in der derben, unvornehmen Art des Sitzens und in dem stupiden Herauswenden des Kopfes steckt vorzügliche Beobachtung. Die Charakteristik ist dann in allen Einzelheiten durchgeführt. Die kräftig entwickelte Muskulatur des Körpers, die häßlichen großen Füße verraten ebenso den Berufsathleten, wie das von Hautritzen und sickernden Bluttropfen durchsetzte, durch wiederholte Faustschläge entstellte Gesicht. Bezeichnend sind ferner die bis zur Formlosigkeit verschwollenen Ohren und die geöffneten, nach angestrengter Körperarbeit heftig

Phot. Brogi.

Abb. 12. Bronzebüstchen des Metrodoros.
Neapel, Nationalmuseum.

atmenden Lippen (T. 86). Trotz stark persönlicher Momente ist die Anlehnung an gewisse Heraklestypen im Gesichte doch unverkennbar. Die Haarbehandlung steht im Banne lysippischer Traditionen.

Diese Darstellungen lassen deutlich erkennen, daß die realistischen Bestrebungen des Lysistratos keine dauernde Gefahr für die griechische Plastik bedeuten konnten; die Tradition wirkte als starkes, vielfach erprobtes Gegenmittel. Die einzigartige Begabung und die unvergleichliche Einbildungskraft der griechischen Künstler, die es verstanden, selbst naturalistische Details nicht nur äußerlich, sondern in jedem Einzelfalle charakteristisch zu verwerten, halfen zur Erlösung. So ist die Betrachtung hellenistischer Philosophen- und Dichterköpfe, die gleichzeitig als erschöpfende Schilderung der physischen Struktur und als Ausdruck feinster psychischer Stimmungen wie bestimmter Geistesrichtungen auf uns wirken, stets genußvoll; durch ihre Beseelung wird die Versöhnung mit dem Unschönen, das bei der Darstellung unvermeidlich war, herbeigeführt. Nur unkritische Begeisterung konnte glauben, daß auch die Profes-

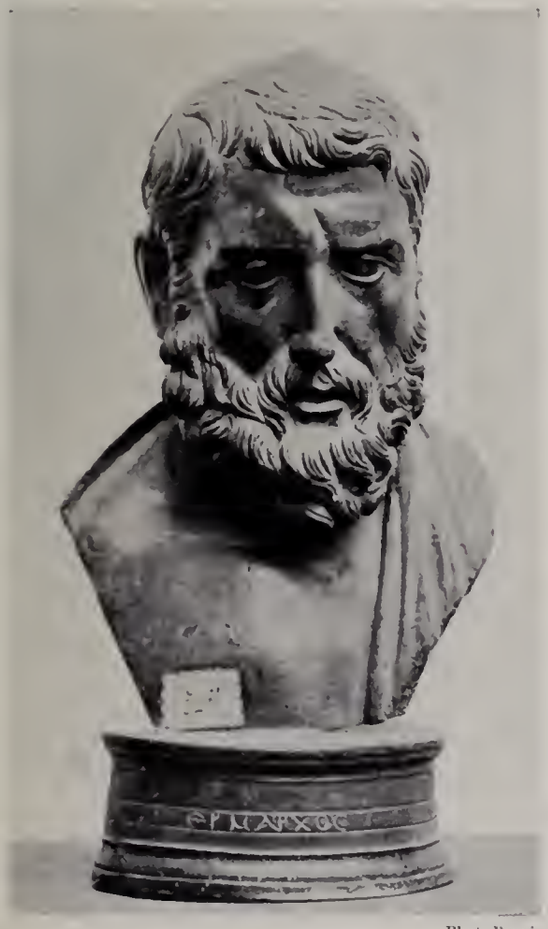


Phot. Brogi.

Abb. 13. Bronzebüstchen des Zenon.
Neapel, Nationalmuseum.

soren- und Philosophentypen Griechenlands apollinische Schönheit besessen hätten. Eine Betrachtung der Griechenbildnisse des Neapler und des kapitolinischen Museums beweist das Gegenteil. Aber trotz all ihrer Häßlichkeit werden diese Köpfe doch für immer als die glänzendsten Repräsentanten des denkenden und ringenden Menschentums gelten müssen; in ihren welken, zerfallenen Formen herrscht offenkundig die heroische Macht des Geistes. Diese psychisch-charakteristische Verwertung abstoßender Naturformen, diese instinktmäßige Abneigung der griechischen Kunst vor jeder trockenen Naturbeschreibung, ist oft als „Idealisierung“ bezeichnet worden; doch derartige Stichworte versagen angesichts der unvergleichlichen Kunstoffenbarungen! Das Charakterporträt ist eben die höchste Forderung der Bildniskunst.

Schon die wenigen hellenistischen Porträtköpfe, die sich als Darstellungen bekannter Philosophen und Dichter nachweisen ließen, bezeugen, mit welch souveräner Sicherheit die griechischen Künstler das ganze Register der geistigen Ausdrucksmittel beherrschten! Neben Fällen, in denen die



Phot. Brogi.

Abb. 14. Bronzebüstchen des Hermarchos.
Neapel, Nationalmuseum.

Gesichtszüge als unmittelbares Äquivalent der literarischen Persönlichkeit anmuten, fehlen auch leichte Inkongruenzen nicht, als Beweise, wie sehr die Griechen auch für die feinen Reize des Disharmonischen in der Natur empfänglich waren.

Das Porträt des Aristoteles (384—322) (T. 87, 88) erscheint als trefflicher Repräsentant des echten Gelehrtentypus. Der mächtige, nach beiden Seiten ausladende Schädelbau verrät das große organisatorische Talent, die Gesichtsformen mit den kleinen blinzelnden Augen, dem kurzen, gepflegten Bart und langen, in die Stirne hereinhängenden Haaren künden den kritischen Geist und die Neigung zum Spöttischen. „Dem großen, beweglichen Mund, der nicht ohne Mühe festgeschlossen zu sein scheint, trauen wir gerne die ἄχαιρος στωμυλία (zudringliches Schwätzen) zu, das Platon übernommen haben soll. Es ist ein echter, rechter Professorenmund, disputierlustig und rechthaberisch, wie er dem Meister der Dialektik gebührt, während das kräftig vortretende Kinn fast trotzige Entschiedenheit verrät. Über all diesen Menschlichkeiten thront ehrfurchtgebietend die gewaltige Kuppel des νοῦς, die aus der Fessel der zu engen Unterstirne hervorzudrängen scheint" (Studniczka). Stilgeschichtlich untrennbar vom Aristoteles-Porträt ist der Euripides-Kopf aus Rieti (T. 89), der mit seinem mürrisch-verdrossenen Antlitz zugleich einen prächtigen physiognomischen Gegensatz zu dem mehr trockenen Gelehrtengesicht bietet. Beide Bildnisse müssen ungefähr gleichzeitig in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstanden sein.

Die eindringliche Behandlung der Hautoberfläche verweist das inschriftlich gesicherte Theophrast-Porträt (etwa 372—287) der Villa Albani (T. 96a) gleichfalls in die Alexander-Epoche. Tiefe geistige Bedeutung läßt sich aus dem vergnügt schmunzelnden Angesicht nicht herauslesen; der Mann scheint das Leben nicht allzu ernst genommen zu haben. — Dagegen vereint das Bildnis des Philosophen Epikur (342—270) (T. 100, 101a und Abb. 11) alle Zeichen angestrengter geistiger Arbeit und den ganzen Ernst einer in schweren inneren Kämpfen errungenen Überzeugung in sich. Der Philosoph ist in höherem Alter dargestellt. Der Schädelbau erscheint elegant länglich, die Nase fein geschnitten; das magere schmale Gesicht, die eingefallenen Augen, der gebrochene Kontur der Brauen verleihen dem Antlitz ein leidendes, kränkliches Gepräge; auch die Überlieferung weiß ja von der physischen Schwäche Epikurs zu berichten. Trotz des leidenden Zuges ist der Ausdruck doch von milder, resignierter und leidenschaftloser Ruhe, von nachsichtigem Ernst erfüllt; alles wird von jener seelischen Harmonie beherrscht, die Epikur als den einzigen Weg zum Glücklichwerden bezeichnet hat.

Eine physiognomische und stilistische Parallelerscheinung zum Epikur-Kopfe besitzen wir in einem namenlosen Bildnis des Louvre (T. 103), dessen ungepflegtes, verwildertes Äußere zu einem kynischen Philosophen vorzüglich passen würde. Mit wunderbarer Meisterschaft ist die Umgebung der Augen und das hereinhängende dichte Gelock über der Stirne behandelt; die schattige Auflockerung der Haarmasse läßt deutlich ein Streben nach malerisch-impressionistischen Effekten erkennen.

Auch weniger ansprechende Naturen hat die griechische Kunst verewigt. Welch bösartige Grausamkeit, welch eherne Gesinnung sprechen z. B. aus dem bärtigen Kopfe des kapitolinischen Museums (T. 35)! Welch ein Gegensatz zu dem feinen, gebrechlichen Denkerkopf des Epikur oder noch mehr zu dem ernst sinnenden Gesichtsausdruck, zu der energielosen, müden Vornehmheit des Hermarchos (T. 102 und Abb. 14).

Ein eindrucksvolles Charakterbild ernster Größe hat sich in dem Porträt des Stoikers Zenon (um 340—265) (T. 104 u. Abb. 13) erhalten. Die tiefbeschatteten Augen, die mit nervöser Erregung in die Ferne spüren, das schmale, magere Gesicht, die eingefallenen Wangen verraten einen Geist, der die Wahrheit mit Leidenschaft sucht und nur unter Schmerzen findet. In den Zügen spiegeln sich Mißvergnügen und Reizbarkeit, eine schmerzliche Unzufriedenheit, wie sie auch heutzutage oft beobachtet werden kann. Wie vorzüglich passen zum gesamten Bilde die schlicht anliegenden Haare und die fließende Bartmasse! Wie verschieden ist die Behandlung von den vorher betrachteten, nach malerisch bewegten Effekten suchenden Köpfen! Daraus ist zu entnehmen: neue Probleme gaben den Künstlern neue Mittel, die aber stets mit gleicher Vollendung gehandhabt werden. Auch kleinliche, gutmütige, mehr tüftelnde Naturen wurden mit Meisterschaft erfaßt. Wie gutmütig, herzlich unbedeutend und harmlos zufrieden blickt der muckische Alte auf T. 90 (Kopenhagen). Die Wiedergabe der fleischigen Haut und der schwellenden Fettschichten um die Augen zeugt von eindringlicher Naturbeobachtung und wahrhaft virtuosem Können. (Vgl. T. 91a.)

Die Physiognomie des Chrysippos (280—206), dieses vorzüglichen Vertreters der stoischen Philosophie, hat ein in mehreren Repliken erhaltenes Porträt (T. 116) bewahrt. Wir stehen vor einem trefflichen Charakterbilde, das den spitzfindigen Gelehrten mit seiner professorenhaften Formlosigkeit, mit seiner ungemeinen Produktivität, in der nicht viel Originelles steckt, erschöpfend wiedergibt und auch seine Körperschwäche vermuten läßt. Man hat versucht, die Angabe des Sidonius Apollinaris, der „die zum Behuf der Zahlenangaben eingebogenen Finger" (digiti propter numerorum indicia constricti) für die Chrysippos-Darstellungen des Altertums als typisch bezeichnet, und die Erwähnung einer Chrysippos-Statue im Keramaikos zu Athen bei Cicero, die den Philosophen mit vorgestreckter Hand sitzend darstellt, mit der Nachricht bei Plinius über die Statue eines digitis computans, eines Werkes des Bildhauers Eubulides, in Einklang zu bringen, und hat in der mit einem fremden Kopfe ergänzten sitzenden Philosophenstatue des Louvre, die den angeführten Beschreibungen entspricht, eine Kopie des vielfach bewunderten Vorbildes erkannt. Die Ergänzungsskizze von Milchhöffer[15] gibt eine ungefähre Vorstellung vom verlorenen Original.

Aus der zweiten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts stammt das nur im Abguß erhaltene Porträt des berühmten Redners und Dialektikers Karneades (214—129)[16]. Das Original ging am Beginn des 19. Jahrhunderts verloren. Der etwas zur Seite und emporgewendete Kopf saß ursprünglich wohl auf einer sitzenden Statue. Karneades ist in höherem Alter mit gefurchter Stirne und tiefliegenden Augen dargestellt; sein Gesichtsausdruck verrät einen äußerst regsamen Geist, dessen Frische und Lebendigkeit auch durch die Verfallerscheinungen des Greisenalters nicht überwältigt werden konnten; ungemein individuell sind die gesprächigen Lippen, wie zum Reden geschaffen. Von größter Wichtigkeit ist es, daß sich bereits an diesem Bildnis eine gewisse Trockenheit der Auffassung und Ausführung bemerkbar macht; auch ein gewisses Streben nach Vereinfachung erscheint bezeichnend.

Die Reihe der uns erhaltenen hellenistischen Dichterporträts wird zu Beginn des dritten Jahrhunderts durch ein Werk ersten Ranges eröffnet. Eine glänzende Kombination versah mit Hilfe des inschriftlich bezeugten, aber aus späterer Zeit stammenden und geringwertigen Marmormedaillons in Marbury Hall ein in mehreren Exemplaren erhaltenes Porträt von faszinierender Schönheit und erstaunlicher physiognomischer Vornehmheit mit dem Namen des großen attischen Lustspieldichters Menandros (342 – 291) (T. 105—107). Bei dieser Schöpfung eines hervorragenden Künstlers, der den Dargestellten mit unübertrefflicher Feinheit der Charakteristik zu erfassen verstand, würde man gerne an das von den Söhnen des Praxiteles, Kephisodotos und Timarchos gearbeitete Standbild des Menander denken, das nach Angabe der Schriftquellen im Theater zu Athen aufgestellt war; allein die stilistischen Eigenschaften des Kopfes verweisen ihn in die Umgebung des Lysippos. Das ist nicht das Gesicht eines grübelnden Stubenhockers, eines trockenen, verschlossenen Gelehrten; man erhält vielmehr den Eindruck eines geistreichen, vornehmen Mannes von schlankem, elegantem Wuchs, um dessen Lippen aber in den schlaffen, leicht hängenden Hautfalten ein leidender Zug nicht zu verkennen ist. Und wie wunderbar sprechen in diesem Charakterbild die etwas müde gesenkten Oberlider mit! Welch nervöse Feinheit in der Behandlung der Hautoberfläche! Alles verrät enorme Sensibilität. Selbst die mit selbstbewußter Nachlässigkeit zur Seite geworfenen Haare nehmen Anteil an der Charakteristik. Der ganze physiognomische Ausdruck ist erfüllt von Vornehmheit und Eleganz, den Grundeigenschaften echt menandrischen Wesens. Das ist nicht der Mann der derben Witze, der rohen, lachhaften Karikaturen, wie man sich Lustspieldichter sonst oft vorzustellen pflegt. „Menander zeigt die unverbesserliche Menschentorheit nicht in der Verzerrung des Hohlspiegels, ... sondern mit dem resignierten Lächeln des überlegenen Humors" (Wilamowitz). Das menandrische Original der Cistellaria ist nicht vergeblich mit dem Misanthrop Molières verglichen worden. Und im Bildnis des Dichters scheint gleichfalls etwas misanthropisches Wesen lebendig zu sein.

Ein Bildnis Menanders findet sich auch auf dem lateranischen Relief (T. 108); mitten in der Arbeit, in der Stille des Studierzimmers, in Gegenwart seiner Geliebten Glykera ist er dort dargestellt.

Das gewaltig sich steigernde literarische Interesse der hellenistischen Zeit und das Bedürfnis, die Prachträume der Bibliotheken mit Bildnissen großer Dichter und Schriftsteller der Vergangen-

heit zu schmücken, hat wesentlich zum Aufblühen des Idealporträts beigetragen. Den Künstlern stand sehr oft bei ihren Aufgaben gar keine ikonographische Unterlage, gar keine verläßliche Überlieferung über das Aussehen der darzustellenden Persönlichkeit zur Verfügung. Sie bildeten dann rein aus der Vorstellung heraus. Was sie geben, ist kein historisches Dokument, sondern nur ein innerlich erschautes Charakterbild, ein erdichtetes Porträt. So ist das Entstehen des Bildnisses des greisen Homer (T. 117, 118a) zu verstehen, nur so wird man seine künstlerische Bedeutung voll ermessen können. Der Kopf übermittelt die dichterische Begabung und das ganze geistige Wesen des erblindeten Alten derart eindringlich, daß, wer dies Bild einmal gesehen hat, sich den Dichter nicht mehr anders vorstellen kann. Es stammt aus einer Zeit, in der die griechische Kunst alle Erscheinungen schon fast restlos in Bildform zu übersetzen vermochte (wohl zweites Jahrhundert v. Chr.). Man beachte nur, wie meisterhaft am Homer-Kopf die pathologische Eigenart der blinden Augen wiedergegeben ist. Der erblindete Dichter, der mit erloschenen, eingesunkenen Augen und geöffnetem Mund von strahlenden inneren Visionen ergriffen, in selbstvergessener Begeisterung das Haupt emporhebt, konnte nicht besser erdacht werden.

Ein dem Homer-Bildnis nahe verwandtes Idealporträt besitzen wir im Kopfe des sog. Seneca (Tafel 118b, 119, 120). Daß auch in diesem trübsinnigen, gebrechlichen Mann mit dem häßlichen verwahrlosten Äußern ein Dichter wiedergegeben ist, wird durch das mit Efeu bekränzte Exemplar im Nationalmuseum erwiesen. Auch die Tatsache, daß an einer Doppelherme der Villa Albani (T. 105a) dasselbe Bildnis mit dem Menander-Kopf vereint vorkommt, empfiehlt diese Deutung. Jede nähere Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit aber war bisher nicht möglich. Der Gesichtsausdruck mit den geöffneten Lippen und schmerzlich emporblickenden Augen wirkt neben dem Homer-Kopf entschieden trocken und kleinlich; an Stelle überwältigender intellektueller und moralischer Größe ist verbissene und qualvolle Unzufriedenheit getreten. Dem Künstler gebührt für die meisterhaft realistische Darstellung der welken Hautoberfläche mit den schlaffen, hängenden Falten vollste Anerkennung; gleichwohl aber werden wir den Dargestellten in dieser Bildform wohl schwerlich ohne Widerwillen unter die Heroen unseres Geschlechtes einreihen. Sein Wesen hat zu viel des Abstoßenden und Unsympathischen.

Die griechische Kunst hat im vierten und dritten vorchristlichen Jahrhundert die persönliche Charakteristik nicht auf die Köpfe beschränkt. Die erhaltenen Porträtstatuen lassen in ihren Motiven wie in der Behandlung der Körperformen eine fein empfundene, konsequent durchdachte Differenzierung erkennen. Schon die Art, wie sich die Figuren tragen und bewegen, enthält farbenreiche Wesensbeschreibungen. Man vergleiche nur unter diesem Gesichtspunkte das Sitzbild des singenden Dichters in Kopenhagen (T. 109a) mit der prächtigen Statue eines sitzenden Philosophen (Aristippos? — Kopf fremd, römisch) im Palazzo Spada zu Rom (T. 109b). Wie deutlich und ergreifend ist der Gegensatz schon in der Körperhaltung! Die erregte Gemütsstimmung des Dichters und das weltentrückte Sichvertiefen des Philosophen werden durch die Verschiedenheit der Sitzmotive vortrefflich geschildert. Beim Dichter effektvolle Drehung des Oberkörpers, begleitet von einer ausdrucksvollen Auflockerung der Glieder; der Philosoph sitzt dagegen mit vorgebeugtem Körper in gebückter Haltung, die eben durch ihre ungesuchte, schlichte Natürlichkeit so überzeugend wirkt. Und wie großartig ist an beiden das plastische Problem der sitzenden Figur gelöst! Die reinen Bilderscheinungen sind voll plastischen Reichtums und ganz einheitlich in der Tiefenbewegung.

Die Statue des Lustspieldichters Poseidippos (T. 110a) ist ein weiteres Beispiel für eine Sitzfigur schon aus dem dritten Jahrhundert, „ein treues, unverfälschtes Abbild der realen Erscheinung und doch keine zufällig gelungene Abschrift, denn jeder Zug ist voll fein berechneter Charakteristik. Die unschöne, gebückte Haltung, der grobe, lässige Wurf des Gewandes, die etwas linkische Stellung des zurückgezogenen Fußes deuten auf schlichtes, aufrichtiges Wesen.“ Der Kopf (T. 111a) hat ziemlich kurzgeschnittenes, in die Stirne gekämmtes Haar; die Physiognomie ist die eines Fünfzigers, eines physisch und psychisch stark leidenden und dadurch verbitterten Mannes, der all seine Energie auf die Verarbeitung seiner Gedanken konzentriert hat. „Nur im ersten Moment kann es befremdlich erscheinen, daß der Dargestellte mit solch verbittertem Ausdruck, mit solch leidenden Augen der berühmte Lustspieldichter Poseidippos wäre; ... schon die Anfänge ikonographischer Studien lehren, wie häufig die reale Physiognomie eines

Mannes im Widerspruche zu stehen scheint mit dem geistigen Bilde, wie es uns aus seinen Werken entgegenblickt" (Amelung).

Wie ein Gegenpol zu der lässigen Feinheit des eben betrachteten Dichterbildnisses wirkt die herrliche Statue des sog. Zenon im kapitolinischen Museum (T. 112b). Die charakteristische Kraft der Auffassung und die Frische der Ausführung kennzeichnen die griechische Originalarbeit. Die etwas untersetzte Gestalt von strammer Haltung verrät rücksichtsloses, gerades Wesen ohne feinere Manieren; das gefurchte Gesicht mit den in die Stirne hereinhängenden, ungepflegten Locken und mit dem Ausdruck düsterer Wildheit ist gleichfalls überaus bezeichnend. Selbst die mächtige, zusammengeraffte Mantelpartie mit ihren derben, großen Brüchen wurde mit kluger Absicht zur Steigerung der wuchtigen, imposanten Erscheinung verwertet. Burckhardt hat durchaus recht, wenn er die Statue ein wahres Spezimen griechischer Charakteristik nennt, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wußte.

Schon fast wie ein etwas ironisch gestimmtes realistisches Genrebild erscheint die Statuette des Diogenes (414—323) (T. 113), des eigentlichen Begründers der kynischen Schule, der bekanntlich die vollständige Bedürfnislosigkeit als höchste Lebensnorm aufstellte. Das Bildnis ist wohl nicht zur Lebenszeit des geachteten Philosophen entstanden und hat vielleicht ursprünglich zum Schmucke der Halle eines vornehmen, für die kynischen Lehren begeisterten Griechen gedient. Ebendeshalb wird man dem Kopfe schwerlich volle ikonographische Authentizität beimessen dürfen. Auch die staunenswerte Kongruenz des geistigen Wesens und der körperlichen Erscheinung mahnt zur Vorsicht. Diogenes ist völlig nackt als ein gekrümmter, häßlicher Greis mit vorgeneigtem, bärtigem Kopf dargestellt. Den Körper hat der Mangel an systematischer Pflege und genügender Nahrung vollständig deformiert. In den Gesichtszügen spiegeln sich streng ethische Auffassung und mürrisches Wesen. Stilgeschichtlich und auch ihrem Geiste nach gehört die Diogenes-Statuette zu den realistischen Genredarstellungen der hellenistischen Zeit. Auf Grund einer leicht täuschenden, nicht verläßlichen physiognomischen Ähnlichkeit mit dem Kopfe der Statuette hat man zwei weitere Köpfe ebenfalls Diogenes genannt (T. 114a, b). Der eine wäre, falls die Taufe haltbar ist, ein zeitgenössisches Bildnis des Gelehrten aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts (T. 114a), das in der Bartbehandlung mit dem prächtigen, früher Aratos genannten Porträt der Villa Albani (T. 99) viel Verwandtschaft zeigt.

Es war ein entschuldbarer, aber verhängnisvoller Irrtum, wollte man, bis vor kurzem noch durch die große Anzahl der vorhandenen Römerbildnisse getäuscht, die hellenistische Porträtkunst allzu einseitig beurteilen. Zwar hat sich die Meinung herausgebildet, daß im Gegensatze zu der griechischen, mehr die Dynamik des Seelenlebens betonenden Darstellungsart, das römische Porträt mit der Schilderung der Statik der seelischen Potenzen etwas vollständig Unvorbereitetes, Neues bedeute; diese prinzipielle Trennung läßt sich jedoch nicht aufrechterhalten (vgl. das meisterhafte Bildnis T. 125). Eine Reihe von Köpfen, die früher als römisch galten, mußten neuerdings als hellenistisch anerkannt werden. Ich erinnere nur an das prachtvolle Porträt im Louvre, das vormals als Caesar gedeutet, nun als Antiochos III. (222 bis 187) (T. 123) erwiesen ist. Die ganze Tatkraft und Nervosität, die ganze rastlos impulsive Natur dieses Mannes ist in den feinen, mageren Zügen wiedergegeben. Auch der lorbeerbekränzte Kopf des Vatikans (T. 124b), mit dem jovialen Ausdruck eines gutmütigen Ehrenmannes mußte den glanzvollen Namen Augustus mit dem eines unbekannten hellenistischen Dionysos-Priesters vertauschen.

Mit der Eroberung Athens durch Sulla gelangte das Römertum in Griechenland nicht nur ökonomisch, sondern auch physiognomisch zu vermehrter Bedeutung. Damit ist die Porträtkunst natürlich vor neue Aufgaben gestellt worden. Die Künstler begaben sich bereitwillig in den Dienst der reichen römischen Eroberer, ihre Kunst aber blieb auch unter den veränderten Verhältnissen, selbst auf italischem Boden, die griechisch-hellenistische. Deshalb ist es kein Zufall, daß der sog. Junius Brutus-Kopf des Konservatorenpalastes (T. 128a) mit dem zur Lebenszeit entstandenen Porträt (Tafel 126) des aus Apamea gebürtigen Stoikers Poseidonios (135—46) in der kleinlichen Art der Stilisierung und im Zurückgreifen auf einfachere, ältere Formen verwandt erscheint.

Leider steht zu einer eingehenderen Untersuchung dieser Beziehungen in Griechenland aus dem letzten Jahrhundert v. Chr. allzuwenig sicheres

Material zur Verfügung; aber erst nach Lösung dieser Aufgabe würde man klar sehen, wie viel die römische Kunst der griechischen verdankt, wie sich die hellenistischen Traditionen unmittelbar nach Italien verpflanzten. Auch auf dem Gebiete der Porträtplastik haben die Griechen den Römern mächtig und entscheidend vorgearbeitet; Zeugnis dafür geben einige Marmorköpfe in Athen, bei denen es schwer zu entscheiden ist, ob Griechen oder Römer dargestellt sind. Und selbst im Erfassen des echten Römertypus hat griechisches Kunstvermögen das erste und entscheidende Wort gesprochen; denn die ältesten und vielleicht künstlerisch am höchsten vollendeten Römerbildnisse, die jemals geschaffen wurden, haben sich auf hellenistischen Gemmen erhalten (Abb. 5, 6, 7, 8).

VI

Wer unmittelbar nach dem Studium der hellenistischen Bildniskunst die hervorragendsten Vertreter der republikanisch-römischen Porträtplastik an sich vorüberziehen läßt, wird zunächst leicht zwischen beiden Gruppen einen einschneidenden Unterschied feststellen können. Eine bedeutend schwierigere Aufgabe ist es, sich über die Gründe der empfindungsgemäßen Feststellung dieses trennenden Gegensatzes mit voller Klarheit Rechenschaft zu geben. Das führt zu den vom kunstgeschichtlichen Gesichtspunkte aus ungemein wichtigen Fragen: worin besteht in der republikanisch-römischen Porträtkunst das Spezifisch-Römische? Sind die Bildnisse jener Zeit wirklich die Vorposten einer neuen, abendländischen Kunst im Gegensatze zu der morgenländisch-hellenistischen? Wird hier, in der künstlerischen Darstellung, wirklich etwas prinzipiell Neues geboten oder sind vielleicht die Quellen der Eigenart ganz anderswo zu suchen? Nur die Beantwortung dieser Fragen erlaubt eine richtige Betrachtung und Beurteilung der römischen Porträtkunst.

Man ist geneigt, als entscheidende Merkmale für die Sonderstellung römischer Bildniskunst vor allem den trockenen, mehr äußerlichen Realismus der Darstellung, die ethische Kraft und den nüchternen Ernst des Ausdruckes anzuführen. Die Charakterzeichnung ist allerdings mehr ethischer als psychisch-persönlicher Art; aber es handelt sich auch um die Vertreter eines neuen Volksstammes, die physiognomisch von größtem Interesse, doch von den regsamen, lebendigen und durchgeistigten Griechenköpfen durchaus verschieden sind. Ethische Färbung und Nüchternheit des Ausdrucks werden demnach an diesen Porträtköpfen durch die geistige und physiognomische Art des gesunden, kraftvollen, römischen Bauernstandes bedingt. Die Dargestellten sind treffliche Beispiele echter Römer; die Art der Darstellung hingegen, das klare, plastische Gefühl, das Verständnis für das Organische, die vollendeten Kunstmittel, der eindringliche Realismus, mit dem die Köpfe erfaßt wurden, ist durchaus griechisch. Das römische Porträt knüpft unmittelbar an das hellenistische an; kein Bruch läßt sich konstatieren, sondern nur eine organische Weiterentwicklung.

Allerdings waren auch in Italien die Ansätze zu einer einheimischen Porträtbildnerei vorhanden, aber es fehlten die inneren Bedingungen zur Entwicklung einer großen, selbständigen Kunst. Erst die befruchtende Kraft des Hellenismus vermochte den rohen Erzeugnissen einer religiösen Sitte künstlerische Bedeutung zu geben. Die Wachsmasken der Vorfahren, die sog. Ahnenporträts, die in den Atrien der römischen Vornehmen in hölzernen Tempelchen aufbewahrt wurden, waren in der frührepublikanischen Zeit wohl nur ganz primitive, roh gelassene Naturabdrücke. In ihnen wird sich der Sinn für Detail und Einzelheiten, dem das Gefühl für das Große, das Organische abgeht, der kleinliche, handwerkliche Geist, der die mehr und mehr nach Rom vordringende Kunst der Etrusker charakterisiert, immer deutlicher geltend gemacht haben. Die römischen Ahnenporträts dieser Epoche dürften nicht wesentlich anders ausgesehen haben, als die Köpfe der liegenden Figuren auf den etruskischen Aschenkisten, die bei aller handwerksmäßigen Plumpheit doch einzelne realistische Beobachtungen im Gesichte mit geradezu verblüffender Lebenswahrheit wiedergeben. Dem derben Sinn, der alltäglichen, kleinbürgerlichen Gesinnung der Etrusker entspricht die veränderte Auffassung der Frau, die zu interessanten, individuellen Bildungen führte. Als Beispiel hierfür sei vor allem an die köstliche Gruppe eines liegenden Ehepaares auf einer Aschenkiste in Volterra (Abb. 15) erinnert, wo dem gutmütigen, friedlichen Manne gegenüber seine nicht mehr ganz junge, abgeblühte Gattin mit der ganzen unheilstiftenden, zanklustigen Mundfertigkeit und Lebendigkeit ihres Wesens zur Darstellung gebracht

ist. Das früheste uns erhaltene römische Porträt aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., der Peperin-Kopf (sog. Ennius) aus dem an der Via Appia gelegenen Familiengrabe der Scipionen[17], hat nur schwache Spuren individueller Bildung im Gesicht und steht in seiner Formengebung der etruskischen, weichlichen Stillosigkeit noch überaus nahe. Für die Beurteilung der bodenständigen, nationalen Kunstbegabung, des viel gerühmten realistischen Sinnes der Römer aus der Zeit, in der griechische Formkraft noch nicht eingegriffen hatte, muß diese unbeholfen-primitive Leistung als einziger verläßlicher Gradmesser betrachtet werden. Und man wird gestehen müssen, daß in Gegenwart dieser Schöpfung all die üblichen Redensarten bedeutungslos werden.

Der im ersten Jahrhundert v. Chr. siegreich vordringende Hellenismus hat etruskischer Bildung und Kunst in Rom ein rasches Ende bereitet. Durch seine Gestaltungskraft ist die römische Kunst aus den Anfangsstadien herausgehoben und zur Lösung der höchsten Aufgaben befähigt worden. Man kann wahrhaftig die vollendeten Darstellungsmittel der hellenistischen Kunst als die faculté maitresse der römischen Porträtkunst bezeichnen. Und so erweist sich die national-römische, abendländisch-realistische Kunstbegabung als gut griechisch.

Abb. 15.
Deckelfiguren einer etruskischen Aschenkiste in Volterra.

Über Form und Aufstellungsart der Wachsbildnisse der Ahnen geben nicht nur die Beschreibungen des Polybios Auskunft; auch einige Denkmäler können herangezogen werden, so vor allem eine Togastatue im Palazzo Barberini zu Rom, (T. 127a) die in beiden Händen je eine Wachsbüste der verstorbenen Ahnen hält. Die Form der hölzernen Tempelchen läßt sich aus den Nischen erkennen, in denen die beiden Bildnisse des Haterier-Grabmals aufgestellt sind (T. 225a, 237a).

Der Einfluß der Wachsbildnisse auf die römische Porträtkunst wird an den Darstellungen der Grabreliefs (T. 133, 134) am besten und deutlichsten erkannt. Selbst dort, wo die Gewandmotive der Frauenbüsten bereits dem griechischen Formenschatze entlehnt sind (T. 134) (Frau des Vibius = Pudicitia-Motiv), verraten die Köpfe in ihrer harten und trockenen Formengebung, sowie in der Starrheit ihres Ausdruckes die Arbeit nach Wachsabgüssen. So sind die typisch-charakteristischen Eigenschaften des tüchtigen, aber kleinlichen und beschränkten römischen Bürgertums bereits in diesen Sepulkralbildnissen vorhanden.

Als natürliche Begleiterscheinung des hellenistischen Einflusses werden in Rom vom ersten Jahrhundert v. Chr. an für Porträtdarstellungen außer den Ahnenbildnissen auch alle übrigen der griechischen Kunst geläufigen Bildnisformen verwendet. Neben Büsten, Rundmedaillons (imago clipeata) und Hermen kommen bekleidete, nackte und halbnackte Porträtstatuen vor; alle folgen griechischen Typen, insofern es sich nicht um Togafiguren handelt, deren Entstehung durch die altrömische Nationaltracht veranlaßt wurde. Auch für die römischen Panzer- und Reiterstatuen (T. 152, 153, 156a, 184a, 246a) sind die Vorbilder im hellenistischen Osten zu suchen.

Noch aus den Zeiten der punischen Kriege stammt die großartige Bronzestatue des Metilius (sog. Arringatore) in Florenz (T. 129b), die trotz der etruskischen Inschrift schon einen Übergang zwischen etruskischer und römischer Kunst vermittelt. Sie stellt einen älteren Mann dar, der seine Rede mit dem lebhaften Gestus der erhobenen rechten Hand begleitet[18]. Die etwas ungeschickte Stellung, wie die unschöne Art des Mantelwurfes bekunden nüchterne Auffassung und derben, realistischen Sinn. Das Motiv ist mit trockener Frische erfaßt, doch fehlt noch jener monumentale, große Zug, den die römischen Togastatuen der besten Zeit im malerischen Reichtum ihres Faltenwurfes, wie im würdevollen, wuchtigen Ernst ihres Auftretens in so hohem Maße besitzen. Der Kopf des Redners (T. 131) hat bei aller Trefflichkeit etwas Kleinlich-Äußerliches an sich. Viel ruhiger und großzügiger wirkt dagegen das Porträt des Schauspielers Norbanus Sorix (T. 130) aus Pompeji (um 80 v. Chr. entstanden), an dem eine mit feinem Verständnis durchgeführte Vereinfachung die ganze

innere und äußere Struktur des Gesichtsbaues staunenswert klar und scharf zum Ausdruck bringt.

Das eindringliche Charakterbild eines ehrlichen, nüchternen und vorsichtigen Römers von bauernhaftem Wesen besitzen wir in dem fälschlich Junius Brutus genannten Bronzekopf des Konservatorenpalastes zu Rom (T. 128 a). Das alternde, bärtige Gesicht mit den anliegenden, flach in die Stirne gekämmten Haaren, den verwilderten, struppigen Augenbrauen und den großen Ohren erzählt von mühsam erkämpftem, sorgenvollem Dasein; ungemein eindrucksvoll sind die ernsten, herben Züge und die traurig blickenden Augen. Die harten, großen Formen, wie die strenge Stilisierung der Haare erinnern so sehr an griechische Werke des vierten Jahrhunderts, daß die Meinung entstehen konnte, der Kopf sei eine griechische Arbeit jener Epoche, was jedoch schon aus physiognomischen Gründen ausgeschlossen erscheint. Ein Zurückgreifen auf ältere Formen mußte ja im ersten vorchristlichen Jahrhundert, in dem unser Bildnis entstand, als Protest gegen die Übertreibungen der hellenistischen Kunst mit historischer Notwendigkeit eintreten. Die Zeichen eines solchen Umschwunges machen sich nicht nur vereinzelt bemerkbar, sondern sind an einer größeren Gruppe von Arbeiten dieser Zeit zu erkennen. Bei der Betrachtung des Poseidonios-Kopfes ließen sich bereits ähnliche Bestrebungen feststellen, und auch der bärtige Kopf in Neapel (T. 128b), den man infolge seines stärker akzentuierten psychischen Ausdrucks eher für einen Griechen, als für einen Römer halten könnte, gehört hierher; seine physiognomische Verwandtschaft mit dem Bronzekopf des Konservatorenpalastes fällt trotz der so sehr verschiedenen Geistesanlagen beider Bildnisse doch stark in die Augen. Die Barttracht dieser Köpfe gehört im ersten Jahrhundert v. Chr. schon zu den altmodischen Seltenheiten. Um 300 kamen bekanntlich die ersten Friseure nach Rom, und bereits vom zweiten Jahrhundert an wird das Rasieren allgemein.

Noch stärker und eindringlicher als am Neapler Griechen ist der geistige Ausdruck zweier Römerbildnisse der Münchner Glyptothek (T. 135, 136), zwei jener gewalttätigen Charaktere der republikanischen Zeit, die so viel Heil, aber auch Unheil gestiftet haben. Die Hautoberfläche ist mit den raffiniertesten hellenistischen Kunstmitteln meisterhaft wiedergegeben, ja an dem früher als Sulla bezeichneten Kopfe (T. 135) steht die überaus frische, lebendige Behandlung der wirren Haarlocken zu allen echt römischen Arbeiten in ausgesprochenem Gegensatze. Wie sauber zurechtgelegt und temperamentlos wirkt daneben die Gemme des Agathangelos mit dem Porträt des Sextus Pompejus[19] (Abb. 8). Wie glatt und schematisch sind hier die Haare gebildet, wie matt und kraftlos ist der Blick! Die Leidenschaftlichkeit erscheint als elegante Mache und entbehrt zu sehr der vulkanischen Kraft einer großen Natur.

Allein derartig hinreißende Bildnisse sind im republikanischen Rom Ausnahmen. Die Porträtkunst hatte sich überwiegend mit der Darstellung von tüchtigen Kleinbürgern und nüchternen Bauerntypen zu beschäftigen. Auf diesem Gebiete hat sie dann aber auch wirklich ganz Vorzügliches geleistet. Es ist erstaunlich, mit welch unermüdlichem Interesse und Fleiß, mit welch eindringlicher Beobachtungsgabe sich die Künstler der damaligen Zeit in die physiognomischen Reize des biederen, einfachen italischen Bauerntypus vertieften (T. 136 bis 141). Die etwas einfältigen, derben Gesichter dieser Männer boten natürlich ganz andere Probleme, als jene der geistvollen, glänzend begabten und nervösen Griechen. Im republikanischen Rom fehlte noch die differenzierende Kraft einer höheren, komplizierteren geistigen Kultur. Auch die soziale Schichtenbildung machte sich in der physiognomischen Beschaffenheit der Bevölkerung kaum bemerkbar. An Stelle von psychischen Regungen waren an den Köpfen vor allem die struktiven Verhältnisse des Knochenbaues, der umgebenden Fleischpartien und der Hautoberfläche für den Eindruck bestimmend. Kurzhaarigkeit und rasiertes Gesicht brachten ja diese Verhältnisse mit ganz besonderer Schärfe und Prägnanz zur Geltung, wie das heute noch bei Schauspielern beobachtet werden kann. So läßt sich allgemein wohl folgendes behaupten: mit der Dynamik des Muskelspieles im Gesichte können viel mehr die Affekte des Wollens, als die individuellen Tiefen des Geisteslebens ausgedrückt werden; auch hier sei an die Schauspielermimik erinnert. Bei der Schilderung persönlich-psychischer Fähigkeiten dagegen ist der Haarschmuck als Ausdrucksmittel von größtem Wert, wie die Glanzperiode der griechischen Porträtkunst beweist. Darum wollten die feinfühligen Griechen bei ihren Darstellungen auf diesen künstlerisch so überaus wirksamen

Rahmen der Natur bis zuletzt nicht verzichten. Der Hauptwert der republikanisch-römischen Porträts besteht demnach darin, daß sie die vorherrschenden ethischen Grundeigenschaften des römischen Bauernstandes in großartig erfaßten physiognomischen Variationen für alle Zeiten verewigt haben. Sie verkünden trotz der größten Mannigfaltigkeit in den physischen Daseinsformen mehr vom ethischen Rassencharakter als von den Konstellationen der persönlichen Psyche. In diesem Sinne bewahren sie selbst bei größter Lebenswahrheit doch stets einen typischen Kern.

Die republikanische Porträtplastik vermeidet fast grundsätzlich eine stärkere Akzentuierung. Höchstens der moralische Charakter erhält hie und da eine grellere persönliche Färbung, wie etwa am Kopfe eines häßlichen, kahlköpfigen, bösartigen Alten im Vatikan (T. 142a), der mit großem Mund, faltigem Gesicht und warzenartig überhängenden Augenbrauen wenig liebenswürdige Neigungen verrät. Ein anderes Bildnis (T. 142b) (Kopenhagen), das gleich hier eingereiht werden kann, ist das getreue Spiegelbild ausgesprochenster Verdrossenheit. Es ist ungemein instruktiv, dieses Porträt, dessen Gesichtsausdruck vor allen durch die emporgezogenen Brauen bedingt wird, mit einem verwandten Griechenporträt, etwa dem Antisthenes zu vergleichen; bei allem Aufwand an äußerlichen Mitteln wirkt der Römerkopf gleichwohl trocken. Das nämliche gilt von dem trefflichen, ungemein realistischen Bildnisse eines zahnlosen schlauen Alten im Albertinum zu Dresden (T. 138). Die Darstellung der durchfurchten, verfallenen Haut ist hier besonders gut gelungen; der gerade Mund und das zurückweichende Kinn, das im Verhältnis zur breiten Oberlippe überaus kurz erscheint, sind fein beobachtete persönliche Merkmale. Das Auffallendste aber im Wesen des Dargestellten, die einfach-biedere Nüchternheit des altitalischen Bauern, darf als Leitmotiv der republikanischen Porträtplastik überhaupt bezeichnet werden, das in reicher Abwechselung einmal ernst und herb (T. 137), ein andermal bunt und leicht erklingt (T. 140, 141b). All diese Spielarten können im Rahmen dieser Arbeit natürlich nicht behandelt werden; für unsere Zwecke genügt die Vorführung einiger charakteristischer Beispiele. Harmlos, aber herzlich beschränkt wirkt der kahlköpfige Lebemann mit dem breiten Gesicht und dem mächtigen Schädelbau in der Glyptothek in Kopenhagen (T. 140). Gelassen und ruhig, aber tückisch und hinterlistig blickt der knochige, magere Alte vor sich hin, dessen Porträt in Neapel (T. 141a) bewundert werden kann. Andere Köpfe wieder erinnern durch die reservierte, berechnende und kühle Nüchternheit ihres Ausdruckes unmittelbar an heutige Amerikaner. Ich verweise als Beispiel dafür auf den charakteristischen Terrakottakopf in Boston (T. 144, 145), der wie eine zur künstlerischen Vollendung ausgereifte Form des Ahnenbildnisses anmutet. Sein klarer, prüfender Blick verrät eine abgeklärte Persönlichkeit, die alle Stürme und Schicksalsereignisse mit überlegenem Sicherheitsgefühl zu ertragen weiß. Der mit trotzigem Übermut zurückgeworfene Kopf des Vilonius (T. 143b) (Leipzig) ist ein Charakterbild von wuchtiger Größe; seine harten und markanten Züge verkünden eiserne Willenskraft und furchtlose Entschlossenheit. Das ist der Typus jener unbedingt zuverlässigen Bürger, deren Tatkraft und moralische Größe Rom zur Weltmacht verholfen haben. Die verfeinerte Kultur und Bildung der Kaiserzeit hat diesen derben, gesunden Menschenschlag mit seiner ganzen heroischen Energie rasch ausgerottet; zu Augustus Zeiten bestimmten ganz andere Momente die Physiognomie.

Wir besitzen in unserem Denkmälervorrat die Vollfigur eines Römers (T. 129a), die in ihrer Charakterzeichnung der Vilonius-Büste als gleichwertig zur Seite gestellt werden kann. Nicht nur der prächtige Kopf, sondern auch das Standmotiv und der Mantel mit den straffgeführten, gespannten Falten sind im Gesamtbilde bezeichnend verwertet. Im Mantelmotive aber erscheinen die Gestaltungsprinzipien griechischer Kunst unverkennbar. Die Faltenführung beherrscht organisches Verständnis; das Gewand ist nicht eine verhüllende, nach äußerlich-dekorativen Gesichtspunkten gegliederte Stoffmasse, sondern ein reicher Komplex funktioneller Ausdrucksformen. Eine derartige Auffassung der bekleideten Figur ist griechische Tradition, an der die römische Kunst bei weiblichen Gewandstatuen in Anlehnung an griechische Werke bis in die späte Kaiserzeit hinein festgehalten hat (T. 204, 205, 289); bei den männlichen Gewandfiguren dagegen wurden die griechischen Motive durch jene neu entstandene Darstellungsform der Togaten endgültig verdrängt.

Zu den frühesten Vertretern dieser Statuengattung muß das Bildnis eines opferndern Re-

publikaners im Vatikan (T. 129c) gerechnet werden. Der Dargestellte erscheint tief verhüllt in die undurchdringbare Fülle der schweren, hängenden und bauschigen Stoffmassen. Der Gesamteindruck ist trotz des derben, rücksichtslosen Naturalismus imposant, feierlich und erfüllt von dem wuchtigen Ernst und der herben Größe eines in Gottesfurcht ergebenen, unbeugsamen Charakters. Diese rohe, aber grandiose Formlosigkeit macht jedoch bereits in der frühen Kaiserzeit einer nüchternen und kühl-berechnenden äußerlichen Vornehmheit Platz. Deutlich lassen die Togafiguren erkennen, mit welch peinlicher Genauigkeit und tadelloser Geschicklichkeit allmählich die breiten Stoffmassen auf gefällige Weise angeordnet wurden, aber äußerliche Eleganz vermag die fehlende Großzügigkeit, das Temperament nicht zu ersetzen. All diese trockenen, handwerksmäßig gefertigten Togafiguren überragt die prachtvolle Augustus-Statue im Louvre (T. 164). Sie vermittelt uns die Atmosphäre einer großen künstlerischen Persönlichkeit, die sich neue Ziele zu setzen wußte und auch die Mittel meisterhaft beherrschte. Was sie anstrebt, erscheint von griechischer Formenschönheit weit entfernt; die Art, wie die Gestalt vom belebenden Lichte umflutet wird, ist etwas vollkommen Neues. Das feinberechnete Aufleuchtenlassen der fließend sich ausbreitenden Gewandmassen inmitten der knitterig-zusammengebauschten, schattigen Stoffkatarakte ergibt erstaunliche Effekte und verleiht der Gestalt eine höhere, über alles Irdische erhabene Realität. Die großartige Schöpfung dankt ihre Entstehung einer poetischen Kraft der Einbildung und des Kunstempfindens, die unwillkürlich an die Delikatesse Rembrandtscher Bilder erinnert.

Nach diesem kurzen Exkurs, der einen Blick bis in die Augusteische Zeit hinein gewährte, sei die unterbrochene Betrachtung der spätrepublikanischen Porträtköpfe fortgesetzt, die durch ihren Geist und ihre künstlerische Auffassung gewissermaßen eine Einleitung und Vorbereitung zu der Augusteischen Epoche bilden. Das siegreiche Vordringen hellenistischer Kultur und Bildung in den letzten Dezennien der Republik brachte, zunächst natürlich in den höheren Schichten der Gesellschaft, eine Veränderung des physiognomischen Charakters mit sich. Das Bauernhafte tritt mehr und mehr zurück, aus den Gesichtern sprechen höhere Intelligenz und verfeinerter Geschmack. Hierher gehört bereits die treffliche, leider namenlose Porträtbüste im Braccio Nuovo des Vatikans (T. 151), mit den vorzüglich beobachteten, zusammengekniffenen Augen, die auf Kurzsichtigkeit deuten. Das ist ein geistreicher, skeptischer, epikureisch angelegter Alter, zugleich ein echter Römer, der fest in seinem Volke wurzelte, aber auch am geistigen Besitz der griechischen Welt lebendigen Anteil nahm.

Im Gegensatze zu den Vertretern des italischen Volkstums mit ihrem bäurischen Wesen, übernehmen jetzt Männer die geistige und politische Führung, die den Stolz des Weltregiments mit der Lebensanschauung der Stoa und Akademie in sich vereinen. Pompejus und Caesar sind ohne griechische Bildung undenkbar; und an ihren Bildnissen macht sich tatsächlich die physiognomische Wirkung einer komplizierteren geistigen Kultur deutlich bemerkbar. In den Gesichtszügen des Pompejus (106—48 v. Chr.) (T. 155a) fehlen alle Kennzeichen großer Individualität; die fetten, etwas schwammigen Gesichtsformen mit den kleinen Augen bekunden weichliches, gutmütiges Wesen, eine stark sinnlich angelegte, etwas ängstliche Natur. Der Blick hat nicht die Schärfe und Festigkeit eines unerschütterlichen Charakters. Die niedrige Stirne verrät geringe Intelligenz. Nichts ist bezeichnender für die maßlose Eitelkeit und Selbstüberschätzung des Pompejus, als die bewußte Nachahmung der alexanderartigen Frisur mit den aus der Stirne herausgekämmten Locken. Gegenüber der kleinlichen Einbildung dieses beschränkten Philisters liegt die überlegene Größe Caesars (100—44 v. Chr.) in der ungesuchten, von jeder Pose freien Einfachheit seiner Erscheinung (T. 156—158). Aber hinter den schlichten, ernsten und nachdenklichen Zügen schlummert leidenschaftliche Willenskraft, die dem erregt tätigen Geiste in ständiger Dienstbereitschaft zur Verfügung steht. Das Bildnis überzeugt vom treuen Wohlwollen, vom unfehlbaren Scharfblick und von der überlegenen Klugheit dieses Mannes, zugleich läßt es aber auch etwas von einer tragischen Ahnung herausfühlen, die das Gesicht verschleiert, wie ein dünner, herbstlicher Nebel die heroische Landschaft. Der Künstler des sarkastisch-herben, mageren Basaltkopfes in Berlin (T. 158a) hat diesen tragischen Zug bis zur hochgradigen, kränklichen Nervosität gesteigert. Auch zwei statuarische Darstellungen Caesars dürfen an dieser Stelle nicht übergangen werden, ich meine jene von Kleo-

menes gefertigte Figur des Louvre (T. 156b), die im Körper den myronischen Hermes Ludovisi kopiert und die überlebensgroße Panzerstatue in der Vorhalle des Konservatorenpalastes (T. 156a), die wohl erst einige Jahrzehnte nach dem Tode des großen Staatsmannes errichtet wurde.

Von den vielen als Cicero (106—43) gedeuteten Köpfen kann außer dem inschriftlich gesicherten Londoner Exemplar (T. 159) höchstens noch der schöne vatikanische Kopf (T. 161 b) als authentisches Porträt betrachtet werden, in den übrigen sogenannten Cicero-Bildnissen (T. 160) haben wir eine andere, bisher unbekannte zeitgenössische Persönlichkeit zu erkennen. Im Gegensatze zu dem sonst dargestellten ironisch-trocken gesinnten Wesen sprechen aus dem Cicero-Porträt ein liebenswürdig-anmutiges Naturell, hinreißendes rednerisches Talent und ernste, geschulte Intelligenz. Trotz ihrer geistvollen physiognomischen Feinheit und Regsamkeit haben aber all diese Porträts noch immer etwas Schweres an sich, eben die römische Eigenart; eine Verwechslung mit Griechenköpfen ist ausgeschlossen.

Obwohl vereinzelte Ansätze bei den Etruskern vorhanden waren, mußte das realistische Frauenporträt gleichwohl von den Römern der republikanischen Zeit neu geschaffen werden. Hatte die griechische Kunst den Weg zu den Mysterien der individuellen weiblichen Psyche durch die Darstellung geistig hervorragender Frauen, berühmter Dichterinnen und ehrgeiziger Fürstinnen gesucht, so haben die römischen Künstler, belastet mit der etruskischen Auffassung, ganz andere Wege eingeschlagen. Sie überraschen uns vom Anfang an durch vorzüglich beobachtete Frauenbildnisse aus der römischen bürgerlichen Gesellschaft, deren derb-gesunde Gesichtstypen treuherzige Ehrlichkeit und Beschränktheit mit nüchternem Sinn gepaart, ohne jede Spur von Adel, erkennen lassen; unter der drückenden Last der Mutterpflichten und Hausfrauensorgen mußten Reiz und Schönheit des Weibes rasch dahinwelken. Von historisch-biologischem Gesichtspunkte betrachtet sind diese Frauentypen daher von kräftiger Struktur und als Ausdruck unverdorbener, leistungsfähiger Volkskraft, charakteristisch, allein ohne den Zauber einer höheren Weiblichkeit.

Die physiognomische Charakteristik einer gutmütigen, aber etwas verstimmten, häßlichen alten Frau ist in einem Kopfe in Kopenhagen (T. 201) wahrhaft mustergültig festgehalten. In den Formenverhältnissen herrscht unleugbar derbe Unausgeglichenheit, gerade das verleiht aber dem Ausdrucke die packende, warme Lebenswahrheit. Ehrlich anspruchslos wirkt das Porträt einer bejahrten Frau von wohlwollender mütterlicher Erscheinung, ebenfalls in Kopenhagen (T. 208a). Die fleischigen, dicken Wangen und die sauberen, ordentlich gekämmten Haare mit dem breiten Haarknoten über der Stirne sind mit knapper, trockener Sorgfältigkeit behandelt. Diese schlichte, nicht besonders geschmackvolle Frisur ist von den römischen Frauen Jahrzehnte hindurch getragen worden; sie findet sich bereits auf den Münzbildnissen der Fulvia, der zweiten Gattin des Marcus Antonius und auch Livia (38 v. bis 29 n. Chr.), die Gattin des Augustus hat es nicht verschmäht, sich so frisiert darstellen zu lassen (T. 207 b). Dafür haben wir in der Pariser Bronzebüste, die sonst im Ausdruck und in der Auffassung neue Elemente enthält, einen sicheren Beleg. Das Bildnis zeigt eine aufgeweckte, schlagfertige Frau aus einer bildungsfrohen, vornehmen Welt, die auch an die Frau höhere Ansprüche stellt. Der reizvolle Mädchenkopf in Kopenhagen (T. 208 b) läßt sich ebenfalls nur als Bildnis der verwöhnten Tochter einer adeligen Familie verstehen. Aus seinem offenen Blick sprechen Selbstbewußtsein und zugleich echt mädchenhafte Unschuld. Ganz entzückend ist der kleine Mund mit den Grübchen in den Ecken. Vor andere Aufgaben gestellt haben die Künstler die peinliche Sauberkeit der Arbeit aufgegeben. Man beachte besonders die Haarbehandlung: der Stirnschopf ist nicht mehr bloß ein trockenes Schema (wie bei T. 208a), sondern besteht aus schwellenden, weichen und lockeren Haarsträhnen.

Die beiden zuletzt betrachteten Bildnisse sind schon vom Geiste der Augusteischen Epoche erfüllt, die für die Geschichte der römischen Porträtkunst einen wichtigen Wendepunkt darstellt. Die Schwärmerei für griechische Bildung und Kunst, aber auch die kühle, reservierte Vornehmheit, die in der Seele des gewaltigen Friedensfürsten Augustus wohnten, verleihen dem ganzen Zeitalter die bestimmende Signatur. Der klassizistische Geschmack, der die Dichtkunst des Horaz charakterisiert, gewinnt nun auch in der bildenden Kunst die Oberhand. Als Folge davon machen sich in der Porträtplastik edlere, mehr idealisierende Auffassung und eine vereinfachende Vortragsweise geltend. Leidenschaftliche Affekte werden von dieser Geschmacksrichtung ebenso verpönt, wie der übertriebene

Realismus. Es scheint, als schimmerte auch im psychischen Ausdruck der Porträtköpfe ein Funke jener festlich-ernsten weltgeschichtlichen Stimmung, die Horaz in seinem Carmen saeculare so unvergleichlich geschildert hat. Die kräftigen, gesunden Bauernköpfe sind aus der römischen Welt für immer verschwunden; die augusteische Zeit bringt neue physiognomische Typen mit sich: feine, aristokratische Köpfe mit allen Merkmalen höherer, geistiger Kultur.

Den großen Caesar, der Rom den langersehnten Segen des Friedens brachte, verherrlichten nicht nur die Dichter, sondern auch die Künstler in ihren Werken. Er wurde unzähligemal selbst in den entlegensten Orten des römischen Reiches durch Porträtdarstellungen geehrt, gleich wie einst Alexander der Große. Und ebenso wie jener das romantisch-pathetische Porträt ins Leben gerufen, so führte nun das charakteristische Antlitz des Augustus zu einem historisch-erhabenen Porträtstil. Dem jungen Octavian fehlte die gefahrvolle stürmische Genialität seines Oheims, aber er besaß dafür alle Eigenschaften, die zur unbedingten Beherrschung großer Massen notwendig sind, er vereinigte in sich ernste, besonnene Klugheit mit kühler Berechnung und reservierter Vornehmheit. Sein Temperament hat ihn niemals zu übereilten Entschlüssen hingerissen, seine große, immer tätige Seele hat sich niemandem ganz offenbart; da waren verschlossene Gänge, deren Halbdämmerung selbst der intimste Freund nicht betreten durfte, eine bewußte Zurückhaltung, die seinem Wesen unnahbare Erhabenheit verlieh. Alle diese Grundlagen einer grandiosen Herrschernatur sind im Keime schon am jugendlichen Bildnis des Vatikans (T. 163) vorhanden, das Augustus (63 v. bis 14 n. Chr.) an der Grenze des Knabenalters darstellt. Der „kluge Knabe" besitzt eine nahezu vollständig ausgereifte Physiognomie; strenge Selbstzucht, die alle intimeren Regungen gewalttätig zurückdrängt, beherrscht den Ausdruck, der im Schleier einer vorsichtigen Vornehmheit feste Willenskraft und ungewöhnliche Intelligenz verbirgt. Zu dieser psychischen Charakteristik paßt die akademische Feinheit und gewissenhafte Trockenheit der künstlerischen Ausführung vorzüglich; das Bildnis ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die höfische Porträtkunst der augusteischen Zeit. Die Haartracht des Knaben mit der charakteristischen Teilung der vollen Stirnlöckchen, und dem flachen Doppelschwung längs der Schläfe und am Ohr hat Augustus auch im höheren Lebensalter beibehalten; sie läßt sich fast an allen uns erhalten gebliebenen Augustus-Bildnissen in unveränderter Form verfolgen. Nur der schöne Porträtkopf in Boston (T. 167, 168) hat diese deutlichen und prägnanten ikonographischen Merkmale absichtlich unterdrückt. Überhaupt beansprucht der Bostoner Kopf unter den Augustus-Bildnissen infolge seiner Haaranordnung eine merkwürdige Sonderstellung. Während nämlich an den übrigen Darstellungen die Haare in gleichmäßig geführten, langen, leichtgeschwungenen Locken flach am Kopfe anliegen (vgl. T. 170b, 171, 173), haben wir hier ein kürzeres, kapriziös-unruhiges, dichtes Gelock vor uns mit reichen spielerischen Krümmungen und Verschiebungen. Die Dreiteilung der Locken über der Stirne verliert in der Lockenfülle den pointierten Charakter und vor dem Ohre sind die Locken nicht in der üblichen Weise flach und bogenförmig gekämmt, sondern in reizvoller Unordnung aufgelöst. Diese Haaranordnung hat nichts von der gewissenhaft trockenen Naturabschrift der übrigen Augustusporträts; auch die unerschrockene, kühne Umsetzung der Naturformen, die das struppig-wirre Haar des sog. Marius-Kopfes zeigte, liegt weit zurück. Am Bostoner Kopf ist die griechische Kunsttradition, wenn auch in einer stark akademischen Interpretation der Pasiteles-Schule, deutlich zu verspüren. Durch einen Vergleich mit der Haarbehandlung der Menelaos-Figur im Palazzo Doria[20] kann man das Gesagte leicht kontrollieren. Ganz wundervoll ist am Bostoner Augustus der psychische Ausdruck, mit der sanften melancholischen Stimmung, die dann bei den späteren Bildnissen ins krankhaft-leidende umschlägt. Wir besitzen keine zweite Porträtdarstellung, die den vornehmen Ernst und die Intelligenz des Augustus mit solcher Vertiefung, mit solch erstaunlichem Feingefühl zur Darstellung bringt; es gehört viel Überwindung dazu, die Vermutung griechischen Ursprunges dieser glanzvollen Leistung zu unterdrücken.

In höherem Lebensalter, etwa als guten Vierziger, stellt die berühmte Panzerstatue von Primaporta (T. 170—171) den Imperator dar; er erscheint in der imponierenden, würdevollen Pracht seiner Militärtracht vor den Truppen und ist im Begriffe an diese eine Ansprache (Adlocutio) zu halten, ein glücklich erfaßtes Motiv von großartig repräsentativer Wirkung. Zur Zeit, als die Figur gefunden wurde, war ihre reiche Bemalung noch gut erhalten. Das Mittelbild der Panzerreliefs, die Übergabe der Feldzeichen, bezieht sich auf ein bestimmtes, historisches Ereignis, auf

den siegreich beendeten Feldzug gegen die Parther; im Zusammenhange mit den übrigen allegorischen Gestalten jedoch erscheint der ganze Bildschmuck auf die Weltmachtstellung Roms und auf die Rolle des Imperators als restitutor orbis hinzuweisen. Aus dem Gesicht (T. 171) des mit kühler, trockener Eleganz gearbeiteten Kopfes sprechen vornehme Ruhe und imperatorischer, machtbewußter Ernst. Wohl hat diese Seele auch ihre Ebbe und Flut, auch ihre Stürme, aber alle Regungen werden von der gebieterischen überlegenen Intelligenz schon im Entstehen gebändigt.

Viel stärker noch als an der Statue von Primaporta sind die Alterszeichen am Kopfe der neugefundenen Augustus-Statue (T. 172, 173) betont. Der Kaiser steht mit über den Kopf gezogener Toga als Opfernder vor uns. Der besonders gearbeitete und aufgesetzte Kopf steht, was die Qualität der Arbeit betrifft, hoch über dem Torso, in dem man nur eine gewöhnliche Handwerksleistung zu erblicken hat. Die Einheitlichkeit des Eindruckes war einst trotz der disparaten Teile durch Bemalung erreicht. Das eingefallene, etwas abgespannte Gesicht, der müde kraftlose Blick, die vornehme Augenform, mit den feinen, dünnen Lidern verraten Kränklichkeit. Auch um die Lippen hat sich ein schmerzlicher Zug festgesetzt. Gegenüber den Leiden des menschlichen Daseins hat sich alle Selbstzucht und Energie als schwach erwiesen. Es hat etwas Ergreifendes zu beobachten, wie die Übermacht des Schicksals das erhabene Herrscherantlitz langsam zerstört.

Auf dem Gebiete der Steinschneidekunst vermissen wir leider das in einer Notiz bei Plinius und Sueton erwähnte, von Dioskurides gefertigte Porträt, mit dem Augustus in seinen späteren Jahren siegelte. Doch lassen andere von diesem Künstler gearbeitete Meisterwerke der Glyptik den Verlust weniger schmerzlich empfinden. Die prachtvolle Gemma Augustea[21] darf wohl als Werk des Dioskurides bezeichnet werden.

Von M. Vipsanius Agrippa (63—12 v. Chr.), dem siegreichen Feldherrn des Augustus, sind zwei Bildnisse erhalten geblieben (Paris, Florenz) (T. 174). Mutige Leidenschaft glüht im düsteren Blick der beschatteten Augen; zusammengepresste Lippen, vorspringendes Kinn charakterisieren den furchtlosen, tatkräftigen Mann, bedacht im Planen, kühn in der Ausführung. Das sind echte Feldherrntugenden, die bei Augustus fehlten. Großzügige und gesunde Naturen, wie Agrippa, sucht man in der Folgezeit unter den römischen Vornehmen vergebens.

Auf das goldene Zeitalter des Augustus folgten schwere Zeiten für Rom; den Kaiserthron besteigen die geisteskranken, schwächlichen Abkömmlinge eines degenerierten Geschlechtes, und ihre wahnsinnigen Launen erfüllen die Welt mit Schrecken und Entsetzen.

Zum Gesamtbilde der inneren Zersetzung liefern die erhaltenen Porträtdarstellungen ein überaus wertvolles Material. Jedes Herrscherbildnis des julisch-claudischen Hauses wirkt wie die getreue Wiedergabe des zerstörten, erschütterten Innern eines entarteten Menschendaseins. Denn die gestaltende Künstlerhand greift unbefangener und tiefer in die seelische Struktur des Darzustellenden, als jeder Geschichtschreiber. Die Porträts des Tiberius (14 bis 37), Caligula (37—41), Claudius (41—54) und Nero (54—68) verraten uns demnach viel mehr von der dumpfen Atmosphäre jener grausamen Schreckenszeiten, als noch so erschöpfende Schilderungen umfangreicher Geschichtswerke. Was wir sehen, wird zum unmittelbaren Erlebnis.

In der sitzenden Statue des Vatikans ist Tiberius (T. 176) noch in Jugendjahren als Jupiter idealisiert dargestellt; im Gesichte herrschen vornehmer Stolz und eine fast an Brutalität streifende Gesundheit. Die Tiberius-Büste des Louvre (T. 177) erscheint demgegenüber als ausgesprochen pathologisches Dokument. Die charakteristischen, physiognomischen Eigenschaften des Tiberius-Porträts kommen auch hier noch deutlich zum Vorschein, allein das Selbstgefühl der Jugendjahre ist verschwunden. Das ist der alternde Kaiser, der durch bittere Erfahrungen mißtrauisch und menschenfeindlich geworden vor den Qualen der Wahnvorstellungen in die Einsamkeit nach Capri flüchtet. Man kann diesem fahlen, eingefallenen Gesichte, diesen angsterfüllt umherirrenden Augen Mitleid nicht versagen; und die knappe, gewissenhafte Trockenheit des Formenvortrags verstärkt noch den tiefgehenden Eindruck. Der Künstler hat seine Aufgabe mit kaltem, schonungslosem Ernst erfüllt.

An den erhaltenen Bildnissen des Caligula (Tafel 182b) liegt das Abstoßende weniger in der Formenkonstruktion, als in der düsteren, grausamen Energie des Blickes. Unberechenbare Schlauheit und der gefährliche Witz eines Wahnsinnigen bestimmen den brutalen Ausdruck; eingefallene Wangen und

starrende Augen deuten auf schwindsüchtige Kränklichkeit. Und welch ein Zerrbild eines Herrscherkopfes ist das Claudius-Porträt (T. 180—181)! Die tief in die Stirne gekämmten Haare, die kleinen, beschatteten, fleischigen Augen, die abstehenden Ohren ergeben ein trauriges Charakterbild; mit Dummheit hat sich bösartige, äußerst reizbare, tierische Leidenschaftlichkeit gepaart. Ganz ähnlicher Art ist der Nero-Kopf (T. 183) des Nationalmuseums zu Rom. Auch die sinnliche Fülle des Gesichtsbaues und die schwammige, auf düsteren Pathos arbeitende Formengebung erscheinen verwandt. Viel offener, aber zugleich wollüstiger ist der Ausdruck am Basaltkopfe der Uffizien (T. 182a). Aus dem schwärmerisch-kokett emporschielenden Blick, aus den dicken aufgeworfenen Lippen spricht kränkliche Einbildung und geheimes sinnliches Begehren. Dieses Schauspielerantlitz wird rings um die Stirne von kurzem, emporgestrichenem Lockenkranz umrahmt, der charakteristischen Haartracht, der neronischen Epoche im Gegensatze zu der Frisur der in die Stirne gekämmten Haare der früheren Claudier.

Nicht nur von den Kaisern, sondern auch von den Prinzen des julisch-claudischen Hauses sind Bildnisse erhalten; neben Panzerstatuen (T. 184a) heroische und halbnackte Darstellungen (T. 184b), dann zahlreiche Büsten und Köpfe, die zum Teil wenigstens einst bestimmt waren in Statuen eingesetzt zu werden. Die ikonographische Forschung hat im vorhandenen Denkmälervorrat die Bildnisse des C. Caesar (T. 184a), des Germanicus und Drusus minor (T. 186, 187) mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen. Allein vom künstlerischen Gesichtspunkte aus beobachtet, enthalten diese Fürstenbildnisse wenig bedeutungsvolles. Die Physiognomien erscheinen meist ausdruckslos; entweder dominiert einseitig die Knochenstruktur, die animalische Grundlage des Daseins (wie bei Drusus minor), oder die Gesichtszüge sind voll gleichgiltiger temperamentloser Vornehmheit. Weitgeöffnete, große Augen, die kühl und geistlos vor sich hinblicken, lassen einen familiären Zug erkennen. Nur aus dem Kopfe des jugendlichen Agrippasohnes (T. 184a) strahlt Wärme und Intelligenz; hier macht sich das Erbe des großen Vaters physiognomisch bemerkbar. Überaus charakteristisch für die phantasielose Auffassung und den trockenen, harten, gemessenen Formenvortrag der Künstler ist der schöne Drusus-Kopf in Neapel (T. 187): in seiner Art eine hervorragende Leistung. Details sind sorgfältig vermieden, obwohl gewisse Ausdrucksakzente diesen Gestaltungsprinzipien zu widersprechen scheinen; die struktiv-wesentlichen und persönlich bezeichnenden formalen Momente werden jedoch mit bewunderungswürdiger Knappheit ohne jede Erregung geschildert. Wie herb und vornehm wirkt das schöne, überaus individuelle Profil des Kopfes! Man möchte den völligen Mangel nervöser Sensibilität vermuten.

Die Bildnisse der namenlosen Privatpersonen, die uns einen tieferen Einblick in die künstlerische Gestaltungsprobleme gewähren, bieten physiognomisch und künstlerisch bei weitem mehr Interesse. Hier haben die Bildhauer ihr Bestes geleistet. Für die allgemein herrschende, harte, knappe und trockene Darstellungsweise gibt der Jünglingskopf der Sammlung Barracco (T. 188a) ein charakteristisches Beispiel. Die rücksichtslose Schärfe, mit der hier die Eigenart der Knochenkonstruktion unter der Hautoberfläche betont wird, die gewissenhafte, trockene und beschreibende Art der Haarbehandlung ist bezeichnend für die neue künstlerische Richtung. Etwas lebensvoller, mehr verinnerlicht ist der Ausdruck an einem anderen Kopf der claudischen Epoche in Madrid (T. 188b), bei dem sich in Augen und Lippen nervöse Erschöpfung und kränklicher Pessimismus widerspiegelt: dazu paßt die reizvolle Unordnung der Stirnlöckchen vortrefflich. Einen trüben und ungesunden, aber intelligenten Eindruck macht das schöne Bildnis des kapitolinischen Museums (T. 189b), das man ohne hinreichenden Grund als M. Junius Brutus oder Vergil bezeichnet hat. Die schattige Unterarbeitung der Stirnlocken ist für eine größere Gruppe julisch-claudischer Porträts (T. 190, 195a) charakteristisch.

Gleichzeitig mit der geschilderten trockenen, harten und präzisen Arbeitsweise macht sich in der Porträtkunst eine andere Strömung bemerkbar, die auf einen saftigeren, vollen, mehr malerischen Formenvortrag ausgeht. Die Haare werden nur flüchtig, andeutungsweise behandelt und im Gesichte wird die fleischige Hautoberfläche in ihrer ganzen Beweglichkeit, mit all den reichen, schattigen Übergängen wiedergegeben. Wenn man das Barracco-Porträt neben die beiden Neapler Büsten (T. 191, 192) hält, so wird man nicht nur physiognomische Gegensätze, sondern auch eine merkliche Divergenz des Kunstwollens konstatieren müssen. Diese weiche, flüssige und malerische Auflösung der festen, knappen und harten Formen-

sprache läßt sich auch auf anderen Gebieten der claudischen Kunst verfolgen, besonders schön und instruktiv an den ornamentalen Marmorreliefs der früheren Kaiserzeit.

Für die Beurteilung der Porträtkunst in der neronischen Zeit (vgl. T. 195 b u. 197) sind zwei private Bildnisse von größerer Bedeutung. In den biederen, ehrlichen Gesichtszügen des siegreichen, so tragisch ums Leben gekommenen Feldherrn Cn. Domitius Corbulo (67 n. Chr.) (T. 199) haben wir einen der letzten Vertreter alten Römertums vor uns. Wie völlig anders ist der physiognomische Ausdruck des pompejanischen Bankiers Caecilius Jucundus (T. 200)! Die ganze geschmeidige Schlauheit und Listigkeit des kühl-berechnenden Wucherers erscheint darin lebendig. Zugleich hat das Gesicht etwas von bäuerischer Häßlichkeit; selbst die nicht unbeträchtliche Warze an der linken Wange ist dem Künstler nicht entgangen.

Der vornehme Geist und die preziöse Knappheit der Ausführung, die wir an einer Reihe von männlichen Porträtköpfen beobachtet haben, charakterisiert auch die Frauenbildnisse der claudischen Zeit und die überaus sorgfältige Zierlichkeit und trockene Eleganz ihrer Formengebung macht den Mangel an Innerlichkeit, an persönlich-ergreifender, psychischer Stimmung noch auffälliger. Mit den komplizierten Haarmoden der späteren Kaiserzeit verglichen ist die claudische Frauenfrisur[22] noch ziemlich einfach und bescheiden: die gescheitelten Haare werden von der Stirnmitte aus in leichten Wellen zur Seite gestrichen und dann hinten am Nacken in die typische Zopfschleife zusammengenommen. Die schlichteste Form dieser Haartracht zeigt der reizvolle Mädchenkopf des Antiquariums zu Rom (T. 203 b). Später werden die Haare zu beiden Seiten aufgelockert und begleiten die Schläfen in dichtem Kranz mit zierlichen, kleinen Ringellöckchen. Diese Entwicklungsstufe vertritt das Porträt der alternden Livia (T. 209) in Kopenhagen. Im Gegensatze zu dem herben, wortkargen Ernst dieser reifen Frau steht die sorglose Daseinsfreude des Mädchenkopfes im Nationalmuseum zu Rom (T. 211). In der leichten Kopfwendung des verwöhnten Kindes aus vornehmem Hause liegt echt mädchenhafte Grazie; was aber die Büste vermissen läßt, ist die Beseelung des Ausdruckes. Die Frauen dieser Zeit haben sich scheinbar auf ein höheres Bildungsniveau überhaupt nicht erhoben. Selbst die ältere Agrippina (T. 212 b) verrät keine geistige Bedeutung, nur kühlen, vornehmen Stolz. Ein prachtvolles Porträt in Kopenhagen (T. 213) steht in seiner ungewöhnlichen Tiefe und Feinheit des seelischen Ausdruckes völlig allein. Die in korkzieherartige Locken gedrehten Haare liegen den Schläfen entlang in mehreren Reihen übereinander. Aus dem Gesichte spricht stille, wehmütige Resignation, der Blick verrät hohe Sensibilität.

In der neronischen Zeit um 60—70 n. Chr. hat der rasche Modenwechsel auch in den Frauenhaartrachten neue Variationen hervorgerufen. Bald sind die Haare, über korkzieherartig-hängenden Stirnlocken in Rollen gelegt, in drei Reihen übereinander in abgemessenen Zwischenräumen (T. 215 b), bald werden sie über der Stirne am Vorderkopfe in Stufen gebrannt (T. 215 a), eine Frisur, die auch an gleichzeitigen Männerbildnissen vorkommt.

Während die griechische Kunst selbst in der hellenistischen Zeit noch kein eigentliches Kinderporträt geschaffen hat, schildern die Künstler der frühen Kaiserzeit die individuellen Reize der Kinderköpfe sehr eingehend und mit dem ihnen eigenen kühlen Realismus. Aber keine schönen, gesunden Bübchen, lustige Putti mit dicken Wangen und entzückenden kleinen Stumpfnäschen werden dargestellt; die Atmosphäre der römischen Knabenporträts ist keine sonnige; sie ist drückend und erfüllt von wehmütigem Ernst. Wir sehen 4—5-jährige, kränkliche Knaben vor uns, wie in dem früher fälschlich Marcellus genannten Kopfe der Berliner Museen (T. 217). Das trübe, leidende Antlitz, auf dem der nahe bevorstehende Tod bereits schwer und düster lastet, ist mit geradezu stupender Lebenswahrheit erfaßt. Selbst in der Beobachtung und Wiedergabe des Säuglingsalters haben die Künstler ganz Vortreffliches geleistet, wie durch das Marmorköpfchen eines nicht lebensfähigen, schwächlichen Neugeborenen in der Münchner Glyptothek (T. 216 a, b) bewiesen wird. „Es ist erstaunlich, wie klar und fest der Künster die schwer zu erfassenden, unbestimmten Formen dieses unfertigen Gesichtes zu gestalten gewußt hat“ (Furtwängler). Welch ein Unterschied der Auffassung zwischen diesen so ergreifend-traurigen Menschenknospen und den spielerisch-anmutigen, lebensfreudig lachenden Kinderköpfen des Quattrocento! Die heitere Laune, das frohe Lachen des unschuldigen Kindes sucht man in den römischen Knabenbildnissen vergebens. Die Erklärung für diese sonderbare Erscheinung liegt wohl in der engen Verknüpfung der Bildniskunst mit dem Totenkult.

VII

Die flavisch-trajanische Epoche war nicht nur in der politischen Geschichte, sondern auch für die Kunstentwicklung ein Zeitalter kräftigen Gedeihens, einer allgemeinen Erneuerung und Beschleunigung der ganzen Blutzirkulation. Die neue, größere Büstenform, welche die beiden Schulteransätze und auch die Brustwarzen mit umfaßt, ist nicht das einzige Zeichen der neuen Bestrebungen. Die bedeutungsvolle Umwandlung in der Auffassung und im Formenempfinden der Künstler macht sich auf allen Kunstgebieten geltend: was man immer berührt, überall spürt man einen heftigeren Pulsschlag. Der neue Geist, der die flavischen Bildnisse von den augusteischen unterscheidet, ist derselbe, der die pompejanischen Wanddekorationen IV. Stiles mit ihrer impressionistischen Kühnheit von der nüchternen, wohlerwogenen Eleganz des II. Stiles, oder die schwellende plastische Fülle und die spitzenartige Auflockerung der flavischen Ornamentik von der zeichnerischen Feinheit und der flächenhaften, knappen Eleganz der augusteischen Marmorranken trennt. War der Ausdruck an den Porträts der frühen Kaiserzeit kühl, temperamentlos, und auch etwas gekünstelt, so sind jetzt die Bildnisse von einer intensiven, packenden Lebendigkeit und augenblicklichen Wirkung. Die Fähigkeit einer fast impressionistischen Wiedergabe der unruhigen, lockeren Haare und der fleischigen, nervösen Haut zaubert ungeahnte Effekte hervor. Damit beginnt jene virtuose Beherrschung des Materiales, die auf die ganze Entwickelung der römischen Bildniskunst im zweiten Jahrhundert n. Chr. einen bestimmenden Einfluß ausgeübt hat.

Die glänzendsten Repräsentanten der flavischen Porträtplastik haben wir nicht unter den Kaiserbüsten zu suchen; andererseits darf nicht vergessen werden, daß jene allein einen verläßlichen zeitlichen Ansatz für die Stilentwicklung bieten. Deshalb sind an ihnen zunächst die bezeichnenden Neuerungen der Gestaltungsart kurz festzustellen.

Schon physiognomisch erscheinen die flavischen Kaiser als ganz andere Typen wie die schwindsüchtigen, kränklichen Claudier. Was für ein echter Bauer ist dieser Vespasian (78—81) mit seinen dicken Backen und dem kleinlichen, etwas verdrießlichen Blick (T. 218)! Fast scheint es, als würde sich die Unbehaglichkeit der Herrscherpflichten im Antlitz dieses Emporkömmlings wiederspiegeln. Der Ausdruck verrät Mangel an feinerer Bildung, zugleich aber gesunden Verstand, einfachen Sinn und strenges Pflichtgefühl. Ein Bürgersmann steht vor uns mit schlichtem Empfinden, einer besseren Grundlage für eine wohlthätige, segensreiche Regierung, als die zerstörende Selbstsucht der Julier und Claudier. Gegenüber dem biederen Vespasian bezeichnet Domitian (81—96) mit seiner kalten, abstoßenden Anmaßung und mit dem Wahne seiner überirdischen Erhabenheit den evidenten Rückfall. Sein Gesichtsausdruck (T. 220b) ist von gemeiner, schrankenloser Arroganz erfüllt. Charakteristisch sind die ungewöhnlich hohe Stirne mit den zierlich hereinfallenden Lockenenden, die gebogene, unfeine Nase und die weichen, vollen Wangen, an denen man fast den in den Schriftquellen erwähnten femineus pallor (weibische Blässe) zu sehen meint. Schon die Betrachtung dieser Kaiserbüsten läßt die neuen Momente der formalen Gestaltung in der flavischen Bildniskunst erkennen. In der Auffassung, wie in der Darstellung steckt eine Lebendigkeit, eine Verve und ein frischer realistischer Sinn, der weit entfernt ist von der kühlen Zurückhaltung und großzügigen Härte der julisch-claudischen Porträts. In dem eindringlichen Erfassen des schwellenden Fleisches und der aufgelockerten Haare hat die flavische Bildniskunst wahrhaft Großartiges geleistet. Ansätze dazu sind bereits an den Kaiserbüsten vorhanden (vgl. die Haarbehandlung an den Kolossalköpfen des Vespasian und Titus in Neapel, T. 218b, 220a), allein die vorzüglichsten Beispiele liefern namenlose Bildnisse, die an künstlerischer Qualität hoch über den Herrscherporträts stehen. Bei dem größten Teil derselben muß sich die chronologische Feststellung allein auf stilistische Untersuchungen stützen. Gemeinsam ist allen die flavische Büstenform, die aber schon für die neronische Zeit mit sicheren Beispielen belegt ist und die wenigstens in vereinzelten Nachzüglern die eigentlich flavische Epoche auch noch mehrere Jahrzehntelang überdauert, folglich einen sehr weiten Spielraum für die Datierung der Köpfe zuläßt.

Sicher flavisch ist der prächtige Kopf des Nationalmuseums zu Rom (T. 222), der stilistisch und in der Formengebung mit dem Domitian-Porträt des Antiquariums (Rom) (T. 220b), nahe verwandt erscheint. Man vergleiche besonders die Haarbehandlung und die Führung der Lippen. Sein malerisch-fließender, weicher Formenvortrag ist von der harten, knappen Darstellungsweise der Caesar- und Augustus-Por-

träts weit entfernt. Physiognomisch vertritt er eine vornehmere und besonnenere Natur, als die des brutalen Domitian-Bildnisses.

Ein bisher nicht gebührend beachtetes Denkmal flavischer Bildniskunst (T. 225b) ist unter den Bronzen von Herculanum erhalten geblieben, für dessen Entstehung die Verschüttung der Stadt im Jahre 79 n. Chr. einen sicheren Terminus ante quem ergibt. Es ist der Kopf eines bärtigen alten Mannes mit bitterem, sarkastischem Gesichtsausdruck. Die Durchbildung der eingefallenen Wangen, der zusammengezogenen Brauen und die energische Zeichnung der Stirnfalten verrät vorzügliche Beobachtungsgabe. Der kurze Bart, der in der flavischen Zeit noch nicht zur allgemeinen Mode gehört, ist durch dichte, eingeritzte Linien angedeutet. Es wird gut sein, den stärkeren Ausdrucksakzent des Porträtkopfes aus Herculanum mit dem trockenen, unartikulierten Realismus des Republikaners im Konservatorenpalast (T. 128a) zu vergleichen. Dadurch fällt auf die Eigenart der Auffassung und der Darstellung stärkeres Licht. Auch ein Vergleich mit dem herrlichen Griechenkopf aus Catajo in Wien (T. 76) ist lehrreich. Bei großer physiognomischer Verwandtschaft und offenbarer Gemeinschaft der künstlerischen Mittel wirken die Dargestellten doch wie Vertreter zweier verschiedener Volksstämme. Hier der geistreiche Grieche, ein Zeugnis der Tiefe und Schönheit der Intuition eines Künstlerpoeten, dort das trockensarkastische Wesen eines gebildeten Römers. Und wie verschiedenartig der Formenvortrag, besonders in der Haarbehandlung! Die Köpfe stehen wie Poesie und Prosa einander gegenüber. Die Verwandtschaft des Ausdruckes, so wie der Formenbehandlung verbindet den kahlköpfigen Römer der Uffizien (T. 226) auf das engste mit dem Bronzekopf aus Herculanum. Auch die flavische Büstenform bestätigt diese Datierung. Die analoge Behandlung der unruhigen, kleinen Löckchen über den Ohren, die scharfe Führung der Stirnfalten sind untrügliche Zeichen für die Gleichzeitigkeit. Noch viel vollkommener ist das Erfassen der lockeren Haarmasse an dem anderen prächtigen Bildnis der Uffizien mit dem eingeritzten Stoppelbart (T. 227). (Vergl. auch die Büste vom Haterier-Grabmal auf T. 225a.) Auch dieses Bildnis wird nicht wesentlich später, als in die flavisch-trajanische Übergangszeit anzusetzen sein. Parallele Erscheinungen dazu finden sich unter den weiblichen Porträtköpfen; erinnert sei nur an den Reichtum der hochaufgebauten Lockentoupets. Die Auflockerung der gekräuselten Haarmassen, die sich am Kolossalkopfe des Titus in Neapel beobachten läßt, ist an der schönen Jünglingsbüste des Vatikans (T. 228b) noch konsequenter und in gesteigertem Maße durchgeführt. Ganz auf der Stilstufe der hadrianisch-antoninischen Haarbehandlung stehen dagegen schon: der sog. Trebonianus Gallus (T. 228a) des kapitolinischen Museums und das meisterhafte Porträt in Boston (auf T. 229). Ein vergleichender Blick auf den Antoninus Pius-Kopf des Nationalmuseums in Rom (T. 264b) wird das Gesagte bestätigen. Der sog. Trebonianus Gallus hat Stoppelbart und trägt einen Kranz im Haare (Dichter?). Der Bostoner Kopf ist dagegen unbärtig. Auch die sarkastisch-bittere Erregung des Ausdruckes verknüpft dieses Bildnis mit den Porträts der flavischen Zeit. Die Art der Haarbehandlung und die plastische Andeutung der Augensterne, die wir auch an der Florentiner Büste begegneten, sind dagegen schon Anzeichen einer späteren Zeit. Denn eine plastische Ausführung der Pupillen wird erst in der hadrianischen Epoche zur allgemeinen Gewohnheit. Der Bostoner Kopf, sowie die kapitolinische Büste sind demnach als die Vertreter der in der hadrianischen Kunst noch nachwirkenden flavischen Stilrichtung anzusehen. Als bestätigendes Moment führe ich die unleugbare Verwandtschaft an, die den Bostoner Kopf besonders in der Profilansicht im Ausdruck, so wie in der Formengebung mit dem Porträtkopfe Nr. 11 der hadrianischen Rundmedaillons am Konstantins-Bogen[23] verbindet. Diese Andeutungen lassen bereits erkennen, wie die Fäden der Entwicklung nach vorwärts führen und wie sie sich allmählich zu dichtem Gewebe zusammenfügen.

Erscheint bei den eben betrachteten privaten Bildnissen der flavisch-trajanischen Zeit das Prinzip der impressionistisch-naturalistischen Darstellungsweise in überaus effektvoller Weise durchgeführt, so kann an den ausgesprochen-trajanischen Bildnissen eine von dieser Richtung abweichende Auffassung und Formengebung beobachtet werden, die wie eine akademische Ernüchterung empfunden wird. Der Ausdruck erhält besonders an den Bildnissen Trajans (98–117) (T. 232) mehr Straffheit und Spannung, die Gesichtszüge erfüllt der strenge Ernst des zielbewußten, imperatorischen Wollens. Auch die Formensprache ist härter und schärfer; die weichen, schattigen Übergänge werden vermieden und die großen Formen mit nüchterner

Klarheit voneinander abgesetzt. Die zuckenden Licht- und Schatteneffekte, die nervösen Formen der flavischen Bildnisse werden gefühlsmäßig verbannt. Auch die tief in die Stirne gekämmten, flachanliegenden Haare — diese Tracht ist für die Zeit Trajans charakteristisch — verraten durch ihre trockene Behandlung den veränderten Geschmack. (Vgl. T. 236 a).

Ein Hauptstück trajanischer Bildniskunst ist die Neapler Büste (T. 233), die als Glanzleistung des nüchternen Naturalismus angeführt werden muß. Die schlaffen Fleischmassen des Gesichtes mit den tiefen Furchen, der müde, kraftlose Blick sind meisterhaft wiedergegeben. In den zusammengepreßten, schmalen Lippen erkennt man den Hochmut und die Verschlossenheit des Dargestellten. Wie niedrig und gemein ist diesem vornehmen, melancholischen Alten gegenüber die Physiognomie des Zirkuskutschers (T. 234b). Solche Typen sind unter den Jockeyköpfen der modernen Rennplätze auch heute noch zu finden. Die verschnürten Riemen, welche den Brustkasten umgeben, gehören zu der charakteristischen Ausrüstung der römischen Wagenlenker.

Zwei treffliche Kinderporträts der trajanischen Zeit sind in den beiden sorgfältig ausgeführten Bildnissen des Vatikans (T. 235) erhalten. Für ihre Datierung ist neben der Haartracht vor allem die Büstenform entscheidend, die auch die Achseln noch mit umfaßt. Die auffallende physiognomische Ähnlichkeit ließe in den Köpfen Glieder derselben Familie vermuten; doch ist bei jedem durch die Stimmungsdifferenzierung des Ausdruckes die persönliche Seelenveranlagung fein betont. Das eine Knäblein blickt düster und stumpf vor sich hin, dem anderen verleihen die sanfte Kopfwendung und der größere Formenreichtum der Haare frischen, echt kindlichen Reiz.

Die weiblichen Porträts der flavisch-trajanischen Epoche lassen neben anderen Stilwandlungen auch den raschen Wechsel der Haartracht im Kreise der vornehmen römischen Damen erkennen. Eine verhältnismäßig noch einfache Form der flavischen Modefrisur ist von der schönen Tochter des Kaisers Titus, von der sittenlosen Julia eingeführt worden (T. 238). An ihren Bildnissen wird die Stirne von einem aus zahllosen Löckchen bestehenden Haarwulst umrahmt, der den pikanten Reiz des jugendlichen Gesichtchens erheblich steigert; hinten werden die Haare dann in Zöpfe geflochten und zu einem runden Neste zusammengesteckt. Eine bedeutend stärkere Wölbung erhält das Lockentoupet erst an den Bildnissen der Domitia (T. 239), deren Haare, einem trockenen Schwamme vergleichbar, mehr massig zusammengehalten sind. — Die Entwicklung führte in der Folgezeit zu immer komplizierteren Moden (T. 240, 241); doch treffen wir an den Porträtköpfen, wie schon früher in der claudischen Zeit, ausnahmsweise schlichtere, von der modischen Tracht abweichende Frisuren (T. 237 a), die zum Teil den griechischen Idealtypen entlehnt wurden. In der Übergangszeit zu Trajan ist aus dem flavischen Lockenwulst „ein in mehreren Stockwerken aus kunstvollen Bögen und Spiralen errichteter Bau geworden, welcher den Spott der Satiriker herausfordert“ (Steininger). (T. 236b, 243, 244a.) An Stelle des massigen Wulstes wird reiche, zeichnerische Gliederung angestrebt. Man sieht knappe, feste, überaus steife Formen, welche die Textur des weichen, schwellenden Haares ganz verleugnen. Deshalb konnte die Meinung entstehen, daß das Lockentoupet der flavisch-trajanischen Damen eher aus Metall als aus Haaren, selbst falschen Haaren, hergestellt wurde. Tatsächlich spricht die scharfe Absetzung des schmalen Haarsaumes über der Stirne zumindest für Perücken. Solch perückenartige, kunstvolle Frisuren wurden von Plotina (T. 245b), Marciana, Matidia (T. 245a) und ihren Zeitgenossinnen getragen. — Zu den köstlichsten Perlen flavisch-trajanischer Bildniskunst gehört die prachtvolle, Julia genannte Büste des kapitolinischen Museums (T. 244b) mit der entzückend-kapriziösen Kopfhaltung und mit dem virtuos gearbeiteten, unruhigen Flitterdiadem der reizvoll aufgelösten Ringellöckchen. In dieser impressionistischen Manier, die offenbar die völlige Auflösung der fest begrenzten plastischen Formen anstrebt, erklingt schon leise die Melodie, die dann mit klug berechneter Instrumentation im Zeitalter der Antonine durch das ganze Orchester aufgenommen und weiter entwickelt wird.

In Hadrian (117—138) „hat das Janusgesicht des Weltreiches der Römer und Griechen eine unvergängliche Verkörperung erfahren“ (Domaszewski). Diesen Gedanken von weltgeschichtlicher Bedeutung verkündet die Vereinigung des attischen Palladions mit der römischen Wölfin auf den Reliefdarstellungen der Panzerstatuen, die ihm zu Ehren in Olympia (T. 246a), Kreta und Kyrene errichtet wurden. In dem echt römischen Wesen dieses ruhelosen

Wanderers hatte eine tiefe Begeisterung und Verehrung griechischer Kunst Wurzel geschlagen. Griechenland gegenüber erwies er sich besonders huldvoll und zog sicher Scharen von griechischen Künstlern an seinem Kaiserhof. Apollodoros, sein bevorzugter Architekt, stammte aus Damaskus, und es ist kein Zufall, daß eine der am besten gearbeiteten hadrianischen Büsten griechische Künstlersignatur trägt. („Zenas", Kapitolinisches Museum, Zimmer der Kaiserbüsten Nr. 49.)

Die Bewunderung vergangener Glanzperioden führte die Kunst der hadrianischen Zeit notwendigerweise zu einem kühlen, akademischen Klassizismus. Alle Porträtstatuen lassen die Benützung klassisch-griechischer Vorbilder deutlich erkennen. Dem Künstler des kapitolinischen, heroischen Hadrian als Mars (T. 246b) hat der sog. Ares Borghese, dem Antinous in Delphi (T. 250a), der sog. Thermen-Apoll als Vorbild gedient; ebenso können die Antinous-Statuen in Neapel (T. 250b) und Rom auf bekannte griechische Werke zurückgeführt werden. Ja, sogar die Antinous-Köpfe sind ohne das liebevolle Studium phidiasischer Formengebung undenkbar. Eines konnten aber diese Epigonen nicht erlernen, die lebensvolle Frische der Darstellung. Den Körperformen fehlt die feinere, kraftvollere Durchbildung, die Modellierung ist flächenhaft, kühl und glatt.

Hadrian ist der erste Kaiser, der sich den Bart wachsen ließ und somit die Philosophentracht hoffähig machte. Die Bärtigkeit wird von nun an auf Jahrhunderte hinaus die herrschende Mode, ebenso, wie es früher die Bartlosigkeit war. Bezeichnende Neuerungen der künstlerischen Gestaltung in der hadrianischen Epoche sind: die größere Büstenform, welche auch die Oberarmansätze in sich schließt, sodann die reichere Verwendung des laufenden Bohrers in den Haaren. Auch die plastische Vertiefung der Augensterne findet erst jetzt allgemeine Verwendung.

Unter den erhaltenen Bildnissen Hadrians lassen sich zwei Haupttypen unterscheiden. Der eine ist mehr allgemein, ideal, mit vornehm-kühlem Blick; im Ausdruck des anderen zittert dagegen die ganze mißtrauisch-nervöse Unruhe der unablässig tätigen, rastlosen Natur (T. 247, 248b). Die für Hadrian charakteristische Haartracht mit den leicht nach aufwärts gekämmten Locken über der Stirne läßt die Eitelkeit des Kaisers durchschimmern.

Ganz im Zeichen der klassizistisch-idealisierenden Richtung stehen die Bildnisse des schönen bithynischen Jünglings Antinous. Dieser auserkorene Liebling des Kaisers Hadrian, der sich einem düsteren Wahne folgend für seinen Herrn in den Nil stürzte, ist nach seinem Tode als Gott verehrt und mit zahlreichen Statuen gefeiert worden (T. 250–256). Bei der Bildung seines schwermütig-sinnlichen Angesichtes, in dessen trüben Augen die Funken mystischer Schwärmerei glimmen, hat sich die antike Kunst noch einmal zu einer großartigen Idealschöpfung aufgerafft. Die Gesichtszüge sind der kleinlichen, alltäglichen Realität entzogen; im Blicke liegt etwas Entspanntes, Verschleiertes, die dunkle Poesie einer verhängnisvollen Ergebung. Und hinter dem Schleier dieser Augen „meint man die unergründliche Tiefe feinen Innenlebens zu ahnen" (Justi). Im Ausdrucke mancher Antinous-Köpfe überrascht die geradezu giorgioneske Stimmung. Als Dionysos ist der Jüngling in der Kolossalstatue des Vatikans (T. 255) dargestellt, während der Künstler des kapitolinischen Typus ihn als Hermes verewigen wollte (T. 254). Die Arbeit ist stets sorgfältig und elegant, entbehrt aber namentlich in der Behandlung des Nackten der Frische; die Formen sind mehr in akademischer Schulung erlernt als warm empfunden. Auch in der Führung der Haarlocken verrät sich die akademische Manier. Die Kühnheit der flavisch-trajanischen Zeit hat einer kühlen, berechneten Eleganz das Feld geräumt. Die Porträtköpfe der nicht zum Kaiserhofe gehörigen Persönlichkeiten bewahren viel mehr von dem gesunden Naturalismus der früheren Zeiten (vgl. T. 248a).

Im Gegensatze zu dem hohen, kunstvollen Lockenaufbau der flavisch-trajanischen Damen trägt Sabina, die Gattin Hadrians, eine viel einfachere, natürlichere Frisur (T. 257). Ihre Haare sind in der Mitte gescheitelt und nach beiden Seiten in welligen Strähnen zurückgestrichen. Das feine Oval des Gesichtes, der zarte Haaransatz und die weiche, malerische Haarbehandlung lassen den Einfluß praxitelischer Idealtypen an dem schönen Kopf des Nationalmuseums zu Rom (T. 257b) erkennen. Besonders bemerkenswert sind die gut erhaltenen Farbspuren am Mantel über dem Kopf (rot), sowie in den Haaren (schwarz). Zahlreiche Beispiele bezeugen auch sonst, daß die Porträtköpfe der frühen Kaiserzeit an Haaren, Augen und Lippen bemalt waren; für Haare und Lippen wurde ein tiefes Braunrot bevorzugt. Wie unser Porträtkopf

zeigt, läßt sich die Bemalung bis in die hadrianische Zeit verfolgen. In der antoninischen Periode jedoch tritt die Malerei endgültig zurück; denn mit dem Vordringen des neuen koloristischen Prinzipes, das das Haar wie Spitzenornamente auflöste, ist die Bemalung überflüssig geworden. Nur mit rein plastischen Mitteln wird eine überaus wirksame Scheidung zwischen Gesicht und Haarmasse erreicht.

Sucht man die Grundlagen und Quellen dieser neuen Gestaltungsart, so darf die Kunsttätigkeit Griechenlands, die unter dem schirmenden Protektorat Hadrians frische und neue Blüten gezeitigt hatte, nicht außer acht gelassen werden. Sind einmal die griechischen Porträts des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts (T. 258—263) alle sorgfältig zusammengestellt, so wird sich vielleicht zur Überraschung ergeben, daß die Triebkräfte des neuen Wachstums selbst in dieser späten Periode im heimatlichen Boden Griechenlands verborgen lagen. Wir besitzen aus Italien kein Hadrian-Porträt, das in einer so fortschrittlichen Technik gearbeitet wäre, wie die Hadrian-Büste (T. 258a) aus dem Olympieion in Athen. Der matte Blick, die glatte Feinheit der Hautoberfläche erinnern fast an die verweichlichte Vornehmheit orientalischer Despoten. Das Spezifisch-Römische ist dem Wesen des Kaisers vollkommen abgestreift worden. In der krausen, aufgelockerten Art der Haarbehandlung keimt schon das meisterhafte Virtuosentum der antoninischen Marmortechnik, wie sie die Bildnisse des Marcus Aurelius, Lucius Verus oder Commodus zeigen. Auch das schmachtende, energielose Seitwärtsschielen der Augen und die Dreiviertelprofilwendung des Kopfes gehören zu den typischen Merkmalen der antoninisch-aurelianischen Porträtplastik. Die künstlerische Bedeutung dieser Neuerungen werden noch weiter unten ausführlich zu erörtern sein; hier interessieren besonders die aus dem Diogeneion-Gymnasion zu Athen stammenden, zum Teil aufs Jahr datierbaren Kosmetenhermen. Die Bildnisse dieser angesehenen Gymnasionsvorstände belehren uns über die physiognomische Beschaffenheit des vornehmen Atheners im zweiten bis dritten Jahrhundert n. Chr. Während der Kopf des im Jahre 137/8 amtierenden Sosistratos von Marathon (T. 258b) auch als Erzeugnis der stadtrömischen Kunst verständlich wäre, sind andere Köpfe physiognomisch die unmittelbaren Abkömmlinge der hellenistischen Philosophenporträts (Tafel 259). Bildnisse in der Art des prachtvollen Kynikerkopfes im Louvre mögen nicht nur physiognomisch, sondern auch technisch vorbildlich und anregend gewirkt haben. Doch hat die Haarbehandlung durch ihre technische Vollendung viel von ihrer malerischen Frische und bezeichnenden Kraft verloren.

Im Gegensatze zu diesen echten Griechenköpfen haben wir in dem herrlichen Bildnis mit dem dichten, wallenden Lockenhaar aus Athen (T. 261) den Vertreter einer semitischen Rasse vor uns. Durch die fesselnde sinnliche Schönheit der Gesichtszüge und die milde, träumerische Melancholie des Ausdruckes ließen sich einige Forscher zu der falschen Deutung des Kopfes als Christus-Porträt verleiten. Auch die Benennung als Herodes Atticus entbehrt der sicheren Grundlage. Nur so viel steht fest, daß dieses Bildnis, in dem sich Rassentemperament und persönliche seelische Anlage wunderbar zu höherer Einheit verschmelzen, für immer zu den Meisterwerken der antoninischen Porträtplastik gerechnet werden muß. Mit der melodiösen Feinheit und Subtilität des Ausdruckes kann sich kein anderes Bildnis des zweiten Jahrhunderts messen.

Wie ganz anders, fast farblos wirken daneben die stadtrömischen Porträts der antoninisch-aurelianischen Epoche. Im physiognomischen Ausdruck der zahlreich erhaltenen Kaiserköpfe dominiert die Pose, die hohle, hochmütige Eleganz; die verweichlichten Gesichtstypen verraten Neigung zur Schwelgerei, geistige Beschränktheit und Charakterschwäche. Der edlen, milden Sinnesart des Philosophenkaisers (T. 265, 267a) gegenüber steht die widerliche weibische Zierlichkeit des Commodus, (180—193) (T. 270) der sich in seiner Selbstüberhebung mit Vorliebe als neuen Herakles darstellen ließ; so in der technisch staunenswerten Büste des Konservatorenpalastes (T. 270a). Charakteristisch für den sinkenden Geschmack ist die übergroße Büstenform, die bereits den ganzen Brustkorb und auch die beiden Arme in sich schließt. Aber der Eindruck, den der mächtige Oberkörper auf dem durchbrochenen, in Miniaturmaßstäben gehaltenen Stützwerk macht, ist durchaus unerfreulich, obwohl der Bildhauer die mit üblem Pathos gepaarte schauspielerische Koketterie und Beschränktheit des Gladiatorenkaisers durch überladene und aufgedunsene Formensprache trefflich zum Ausdruck zu bringen gesucht hat. Läßt das verweichlichte, glatte

Gesicht und das krause Gelock dieser Köpfe bereits einen starken orientalischen Einschlag erkennen, so ist das Vordringen des orientalischen Wesens auch im Volkstum unter Septimius Severus (193 bis 211) (T. 267b) bereits zur historischen Tatsache geworden. Die alten biederen Römertypen verschwinden. Der Kaiser selber ist ein geborener Afrikaner, in seinem Innern erfüllt vom untilgbaren Haß und der wilden Energie eines echten Puniers; seine Gesichtszüge lassen ihn deutlich als Sohn einer fremden Rasse erkennen.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Porträtkunst dieser Epoche besteht darin, daß sie den schon öfter erwähnten auf Helldunkeleffekte bedachten koloristischen Prinzip in der Haarbehandlung zum vollen Siege verholfen hat. Die mit dem Bohrer bearbeiteten krausen Haarmassen erhalten einen weichen, farbigen Schimmer. Dem Auge werden keine klargezeichneten Einzelformen dargeboten; man sucht vielmehr die Haare in ihrer optischen Wirkung mit dem Farbenreiz eines zitterigen Helldunkels festzuhalten. Für das richtige Verständnis dieser neuen Haarbehandlung ist die Beobachtung, daß hier die Stilformen des weichen Tonmodells genau in den Marmor übertragen wurden, von grundlegender Bedeutung. Das Modellierholz und seine Arbeit im weichen Ton ist überall kenntlich (vgl. besonders die beiden Lucius Verus-Köpfe T. 269). Auch die eingegrabenen Pupillen, die die früher übliche Bemalung ersetzen sollen, sind durch diese tiefgreifende Veränderung des Marmorstiles veranlaßt worden. Als typisch an fast allen antoninischen Porträtköpfen erscheint ferner die Glättung des Marmors und das Seitwärtsblicken der Augen.

Hatte die griechische Kunst den Ausdrucksakzent des Blickes durch charakteristische Gestaltung der umgebenden Muskelpartien zu einem staunenswertreichen Register entwickelt, so werden in der antoninischen Porträtplastik die raffiniertesten Mittel angewendet, um die stets wechselnde Beweglichkeit des Auges vorzutäuschen. Das höchste Raffinement, das mit der apfelförmigen Vertiefung der Pupille in der Zeit des Marcus Aurelius erreicht wird, dauert ungefähr bis 240 n. Chr. „Gegenüber der im Schatten liegenden Pupille wird der Augapfel ringsum von hellstem Lichte bestrahlt, wodurch jener helle Lichtkegel nachgeahmt wird, der auf dem lebendigen Auge erscheint. Diese Lichtwirkung wechselt an den Porträtköpfen mit jeder Veränderung des Lichteinfalles, wie beim natürlichen Auge“ (H. Lehner).

In den Blicken der antoninischen Kaiserköpfe spiegelt sich fast ausnahmslos eine fade, verfeinerte Vornehmheit, die durch das breite, gesenkte Oberlid eine nahezu krankhafte Färbung bekommt. Nur bei einzelnen Philosophenbildnissen wirkt noch die hellenische Tradition nach. So zeigt sich an dem schönen bärtigen Porträtkopf des kapitolinischen Museums (T. 273a) die innere Erregung des skeptisch gestimmten Denkers, in der Führung der Brauen und der gefurchten Stirne; man möchte vermuten, daß dem Künstler bei seiner Arbeit Griechenporträts in der Art des Diogenes-Kopfes vorgeschwebt haben. Unter den zahlreichen privaten Bildnissen der hadrianisch-antoninischen Zeit findet sich auch die inschriftlich bezeichnete Porträtbüste des aus Damaskus stammenden Hofarchitekten Apollodoros (T. 276), den Hadrian in Verbannung und Tod geschickt hat, weil er seine Baupläne rücksichtslos zu kritisieren wagte. Der Kopf ist reich an individuellen Details; besonders charakteristisch gebildet sind die Ohren. Die Physiognomie hat aber keinen spezifisch-römischen Charakter. Für die Entwickelung der Marmortechnik ist ein Vergleich der vorzüglichen Porträtbüste des Neapler Museums (T. 277) mit dieser hadrianischen Arbeit sehr aufschlußreich. Die Behandlung der in die Stirne gekämmten Haare entspricht noch der hadrianischen Manier, die aufgelockerte Bartmasse zeigt dagegen schon die ausgereifte antoninische Marmortechnik. Erkennt man bei Apollodoros die trockene, mathematische Denkart eines technischen Genies, so überwiegen im Ausdrucke des Neapler Kopfes entschieden dichterisch-philosophische Neigungen.

Ein auch kulturhistorisch überaus wertvolles Erzeugnis der antoninischen Porträtkunst besitzen wir in der früher Aisopos genannten Halbfigur eines Hofzwerges (T. 279) in der Villa Albani zu Rom. Auf dem buckeligen, deformierten Körper sitzt ein bärtiger Kopf von spitzfindiger Klugheit, dessen Spöttereien und witzige Launen berufen waren, die Dämonen der Angst und Sorge vom Kaiser fern zu halten. Jahrhunderte später hat Velasquez ähnliche Aufgaben zu lösen gehabt.

Auch die Söhne der immer mehr sich vordrängenden verschiedenen Barbarenstämme haben mit ihrer anthropologischen und psychischen Eigenart bei den Künstlern lebhaftes Interesse gefunden. Die zornige Entschlossenheit und düstere Wildheit

dieser Barbarenbildnisse kontrastiert gewaltig mit der verweichlichten, kraftlosen Eleganz der höfischen Porträtkunst. Welchen Stämmen der früher fälschlich für den Cherusker Arminius gehaltene Jünglingskopf des kapitolinischen Museums (T. 280b) in einer für die antoninische Zeit auffallenden trajanischen Büstenform und der bärtige Barbar der Uffizien (T. 280a) angehören, ist noch immer unentschieden; dagegen findet sich der Rassencharakter eines Negers in dem prachtvollen Kopf aus Thyreatis in Berlin (T. 281) klar ausgesprochen. „Es liegt in diesem Gesichte etwas von der Schönheit und von dem verächtlichen Stolz eines Raubtieres. Fast unheimlich wird bei längerer Betrachtung die Düsterheit des Ausdruckes, die je nach dem Spiel von Licht und Schatten am Augapfel und gehöhlten Augenstern in allen Übergängen zwischen dumpfer Schwermut und finsterer Wildheit wechselt . . . Der Blick dringt in die Ferne, aber nicht traumverloren, sondern sicher, wie zielend, herrscherhaft“ (Schrader). Die wilde, ungebrochene Naturkraft und Energie, die diesen Kopf erfüllt, rückt ihn in die unmittelbare Nähe des Caracalla-Porträts.

An der Spitze der antoninischen Frauenporträts steht der anmutige Mädchenkopf des Nationalmuseums in Rom (T. 282) mit dem herben Reiz seines halbkindlichen Wesens. Besonders im Profil entzückt die unausgereifte spröde Grazie des ernsten Gesichtchens mit dem niederwallenden Stirnhaar und mit dem sauberen kleinen Zöpfchen am Hinterkopf. — Die berückende, sinnlich-üppige Schönheit einer vornehmen Frau offenbaren die erhaltenen Bildnisse der älteren Faustina (105—141) (T. 283). Ihr Blick wirkt wie ein Magnet; es liegt darin etwas von jener unwiderstehlichen Koketterie schöner Frauen, der die Männer mit Sicherheit erliegen. Die Frisur mit dem auf der Scheitelhöhe angeordneten Flechtenkranz kleidet das Gesicht überaus geschmackvoll. In der Atmosphäre der allgemeinen moralischen Zersetzung gediehen Frauentypen, wie die jüngere Faustina († 175) (T. 284a) mit dem wollüstigen Ernst ihres Angesichtes. Die Haare sind hier in der Mitte gescheitelt und in zierliche S-förmige Bogen gelegt. Überaus individuell sind die Gesichtsformen an dem etwas mißvergnügt dahinblickenden, unschönen Frauenkopf der Kopenhagener Glyptothek (T. 286.) Die Frisur mit den wellig-gescheitelten Haaren und mit dem tiefsitzenden Nackenzopf ist charakteristisch für die Zeit der Lucilla (147—183). Ein Prachtstück ersten Ranges besitzt die Kopenhagener Glyptothek in dem wundervollen, jugendlichen Frauenkopf T. 287. Das runde, leicht zur Seite gewendete Gesicht erstrahlt in weiblicher Anmut und Schönheit; auch die technische Ausführung ist von größter Sorgfältigkeit. Die leichten, weißen, glattpolierten Fleischteile heben sich wunderbar von dem gelblich-bräunlichen Ton der Haare ab. Die Frisur ist von den Münzbildern der Manlia Scantilla und Didia Clara wohlbekannt, der Kopf muß demnach aus den letzten Dezennien des zweiten Jahrhunderts stammen. Aus dieser reizvollen, natürlichen Haartracht entwickelt sich dann jene riesige, künstlich gewellte Haarperücke, die wir auf den Bildnissen der geistreichen, aus Syrien gebürtigen Julia Domna († 217) (T. 288b) sehen und aus der, wie aus einer schmalen Spalte das Angesicht herausschaute. Hinten am Nacken wurden die Haare in einem großen, anliegenden Knauf aufgenommen. Der unbeschränkten Eitelkeit der vornehmen syrischen Damen suchten die Bildhauer dadurch gerecht zu werden, daß sie die Haarpartie der Porträtköpfe besonders ausarbeiteten und abnehmbar gestalteten. So konnten auch die Bildnisse dem raschen Modewechsel folgen. Diese ganz tolle Herrschaft der Mode erregte natürlich den Spott der Satiriker. Martialis geißelt mit vollem Recht solche lächerliche Auswüchse seiner Zeit. Ein interessantes Beispiel für die abnehmbaren Perücken bietet ein Frauenporträt in Kopenhagen[24]. Das zarte Oval des Gesichtes umflossen von den schlichten, ruhigen Haaren, der müde, etwas gesenkte Blick, der leicht seitlich gerichtet in die Ferne schweift, vereinigen sich im Ausdruck zu einer ungemein vornehmen, feinen, etwas kränklichen Delikatesse. Man wird unwillkürlich an die duftige Poesie Lauranascher Marmorbüsten erinnert[25]. — Bezeichnend für das dritte Jahrhundert ist die große Büstenform des Julia Domna-Porträts (T. 288b), die unter dem Gewand die Bewegung des ganzen rechten Armes andeutet und die tektonische Selbständigkeit verlierend mehr den Charakter eines Statuenausschnittes annimmt.

In diese Zeit fällt auch die häufigere Herstellung farbiger, aus buntem Marmor und Alabaster gefertigter Büsten, die ihre volle dekorative Wirkung in den bunten, marmorbekleideten Prachträumen der kaiserlichen Paläste entfalteten. Aus der einstigen Umgebung herausgerissen, können sie in den überfüllten Galerien der heutigen Museen kaum gebührend gewürdigt werden.

Mit dem Caracalla-Porträt (T. 290) beginnt die letzte große Blütezeit der römischen Bildniskunst, die nur einige Dezennien, ungefähr bis 250, dauert. Die finstere Wut und Energie, die im zornigen Blicke und in der scharfen, entschlossenen Wendung des Caracalla-Kopfes glüht, steht im schroffen Gegensatz zu der weibischen, entnervten Vornehmheit der früher betrachteten, antoninischen Kaiserporträts. Die Verworfenheit und Bösartigkeit dieser schreckenerregenden Gestalt hat eine unvergleichlich großartige Bildform gefunden. In der fratzenhaften Pose und Verzerrung der Gesichtszüge meint man eine Nachäffung des Alexander-Porträts zu erkennen. Caracalla (211—217) war der erste Kaiser, der Haar und Bart wieder kurzscheren ließ. In der Behandlung des kurzen, dichten Gelockes wirkt noch die antoninische Kunsttradition. Kurz geschnittenes Haupthaar und einen nur aus Stoppeln bestehenden Bart zeigen auch die erhaltenen Porträts des Kaisers Maximinus Thrax (235 bis 238) (T. 291 a), unter denen der Münchner Bronzekopf[26] den Vorrang verdient. „Auf jede plastische Form des Haares wird daran verzichtet, nur der Gesamteindruck kurzgeschnittener Haarmasse wird wiederzugeben versucht." Die Marmorporträts mit schlaffen, hängenden Fleischmassen und starren Vertikalfalten über dem Ansatz der Nase schildern den Kaiser in höherem Alter. Ihre Form und Ausdruck ist gänzlich unrömisch; „noch mehr als von eigentlichen Römertypen sind sie aber von jenen orientalisierenden Typen verchieden, die unter den Porträts der späteren Kaiserzeit eine so große Rolle spielen. Dagegen sind die großen, offenen Züge des Mannes offenbar germanischer Art; es ist der gotische Vater, der aus ihnen spricht. Diese erinnern immer wieder an Personen rein deutscher Abkunft" (Furtwängler).

Phot. Alinari.

Abb. 16.

Marmorbüste des Pietro Mellini von Benedetto da Majano.

Das Maximin-Porträt stellt einen in militärischer Disziplin abgehärteten Kraftmenschen dar; der Gegensatz zwischen ihm und den Porträts seiner entnervten Zeitgenossen ist von welthistorischer Bedeutung.

Aus der unmittelbar folgenden Periode stammt der Kolossalkopf des jugendlichen Gordianus III. (238–244) (T. 292). Der mehr summarische Formenvortrag wurde wohl durch den überlebensgroßen Maßstab bedingt; der Hauptausdruck ist auf die Augen konzentriert, die zusammengewachsenen Brauen machen ihn düster und trüb. Überaus individuell sind der Haarumriß, der etwas aufwärtsschielende Blick und das kleine Grübchen am Kinn wiedergegeben; die jetzt fehlenden Ohren waren besonders angesetzt.

Zu welch staunenswerter Höhe sich die römische Porträtkunst im dritten Jahrhundert n. Chr. noch emporschwingen konnte, zeigt die prachtvolle Philippus Arabs-Büste (244—249) (T. 293) des Vatikans. Die Nabelbüste ist mit dem für diese Spätzeit charakteristischen Togawurf bekleidet. Der falsche Blick und die Verdrießlichkeit des Ausdruckes erzählen viel mehr von der seelischen Beschaffenheit des dargestellten Kaisers, als die mangelhafte Überlieferung. Man erkennt in seinem Antlitz den geborenen Araber, der sich den Weg nicht mit mutiger Energie, sondern mit Hinterlist zu ebnen suchte. Aus der Reihe der gleichzeitigen privaten Bildnisse seien nur der Porträtkopf in München (T. 295 b) und die interessante Büste eines tragischen Schauspielers im kapitolinischen Museum (T. 295 a) erwähnt. Der gedrückte Ernst des ersten ist ebenso vortrefflich geschildert, wie die Arroganz des zweiten, den die tragische Maske auf der linken Schulter als Schauspieler kennzeichnet.

Mit Gallienus (253—268) werden abermals längere

Haare und ein kurzgeschorener Halsbart modern. Man sucht dabei die antoninische Haarbehandlung wieder aufzunehmen, aber ohne Erfolg; die Ausführung bleibt kleinlich und hart. Auch als Charakterbild gehört der Kolossalkopf des Nationalmuseums zu Rom zu den best erhaltenen Porträts des Kaisers (T. 298). Die Weichlichkeit des Angesichtes verrät Schwelgerei und rohe Sinneslust; nur der finstere Blick läßt die schlummernde Energie und Tatkraft ahnen. Sehr persönlich ist der kleine Mund und die tropfenartig überhängende Oberlippe. Das Gallienus-Porträt (vgl. auch T. 299) ist die letzte große Schöpfung der römischen Bildniskunst, denn von 250 abwärts gibt es kein lebensvolles römisches Porträt mehr.

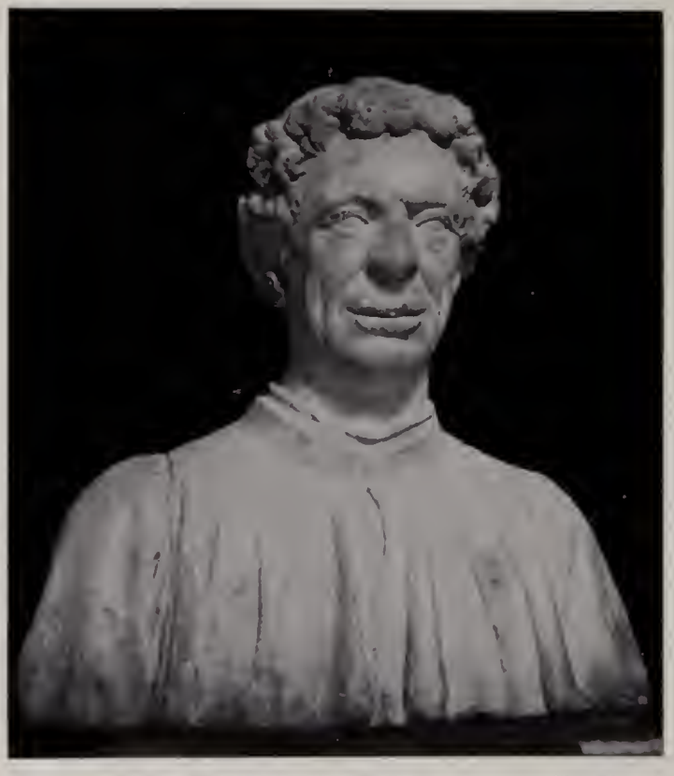


Abb. 17. Phot. Alinari.
Marmorbüste des Matteo Palmieri von Antonio Rossellino.

Das gilt natürlich in gleicher Weise von den Frauenbildnissen. Blütezeit und Verfall lassen sich auch an diesen im Laufe des dritten Jahrhunderts verfolgen. Die Büsten der herrschsüchtigen syrischen Frauen mit dem geistvollen Ernst und der edlen Energie ihres Gesichtsausdruckes gehören mit zu den erhabensten Erscheinungen der römischen Porträtplastik. Die beiden Köpfe der Kopenhagener Glyptothek (T. 303, 304) aus der Zeit um 230—250 n. Chr. sind noch von überraschender Lebendigkeit. Fein differenziert ist auch ihr seelischer Ausdruck: dort der düstere, trübe Ernst einer schweren Melancholie, hier dagegen ein kluges, sorgloses Gesicht mit heiter-offenem Blick. Die Haartracht blieb die ganze Periode hindurch im wesentlichen dieselbe; die Haarmasse wird hinten am Nacken zu einem das Gesicht helmnackenschirmartig umrahmenden Schopfe aufgenommen (T. 300—302). In der Zeit Gordianus' III. werden die geflochtenen Haare dann bis zur Scheitelhöhe hinaufgezogen (T. 304).

Von der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts an wird das auf dem Gebiete der Porträtplastik erhaltene Material immer spärlicher. Die römische Kunst leistete zwar auch in dieser späten Zeit in den Porträt-Darstellungen noch Gutes, doch erkennt der Unbefangene, von Theorien nicht getrübte Blick schon bei flüchtiger Umschau den beginnenden Verfall. Die stilbildenden Prinzipien, welche die Kunst des vierten nachchristlichen Jahrhunderts bestimmen, die strenge Frontalität, die starre Symmetrie, die Tendenz auf flächenhaft-dekorative Wirkung, sind geradezu anti-individuell. Diese Beobachtung enthält schon an sich ein unwiderlegbares Werturteil über die spätrömische Porträtkunst. Eine Kunst, welche die Fähigkeit individueller Gestaltung verloren hatte, konnte kein lebensvolles Bildnis hervorbringen. Die spätrömischen Porträtdarstellungen lassen keine psychische Akzentuierung erkennen; sie blicken starr und unbewegt vor sich hin. Die persönlich-bezeichnenden Einzelheiten des Formenkomplexes sind daran zu kraftlosen, dekorativen Schemen zusammengeschrumpft. Aus der konstantinischen Zeit besitzen wir allerdings noch einige beachtenswerte Leistungen. Neben den beiden Kolossalstatuen römischer Magistrate (T. 306) kommen vor allem der nicht sicher benennbare Kolossalkopf (Constantinus I. ?) (T. 307 a) im Hofe des Konservatorenpalastes zu Rom, der neuerdings durch den Fund von Ponte Sisto als Valens oder Valentinianus I. (364—392) gedeutete Kopf der Kopenhagener Glyptothek (T. 305 b) und ein Bildnis der Uffizien (T. 307 b) in Betracht. Letzteres läßt das Bestreben, die weiche hängende Fleischmasse auch in ihrer stofflichen Struktur charakteristisch zu erfassen, deutlich erkennen. In den Stirnfalten und geschwungenen Brauen steckt gute Beobachtung. Der Hauptausdruck liegt in den leicht aufwärtsblickenden Augen; die durch die mondsichelförmig gebohrten Augensterne erzielte Wirkung ist jedoch äußerlich und roh.

Der volle Sieg der flächenhaft-dekorativen bild-

nerischen Tendenzen in der nachkonstantinischen Zeit mußte für die Entwicklung der Porträtkunst verhängnisvoll werden. Die Köpfe sind an den Bildnissen dieser späten Periode nicht plastisch-dreidimensional durchgebildet, sondern dem Auge als dekorativ gegliedertes Gebilde, sozusagen in fernsichtiger Flächenhaftigkeit dargeboten (T. 308). Der Formenvortrag ist langweilig und temperamentlos, fast kindlich primitiv und erinnert unwillkürlich an altorientalische Denkmäler. Die Augen werden groß und hart umrissen, die Brauen bogenförmig geschwungen; die durch schematische eingehauene Linien dargestellten Haare bedecken, wie eine anliegende Kappe den Schädel. In den Gesichtsteilen fehlt jegliche Detailmodellierung und ebenso das Gefühl für richtige organische Proportionsverhältnisse.

Solch anti-individuelle Gestaltungsprinzipien führten die antike Porträtkunst notwendigerweise dem raschen Ende entgegen. Die glänzende Begabung, die für die physische und psychische Beschaffenheit des individuellen Menschentums so vielfältige und unvergleichliche Bildformen geschaffen, die uns mit den vielleicht großartigsten Porträtköpfen aller Zeiten beschenkt hat, ist am Ende des vierten Jahrhunderts langsam, aber unwiderruflich erloschen.

Es vergingen Jahrhunderte und abermals Jahrhunderte, bis die plastische Kunst auf italienischem Boden wiederum treffliche, individuelle Menschenköpfe hervorgebracht hat, die sich (als annähernd gleichwertig) an Lebendigkeit mit den großartigen Leistungen der antiken Porträtkunst messen können. — Wer einmal die Bronzebüste des Lodovico III. Gonzaga von Donatello[27] mit dem Porträt des Norbanus Sorix, die beiden Römerköpfe (T. 137, 143a) mit der Marmorbüste des Pietro Mellini von Benedetto da Majano (Abb. 16) und mit dem Bildnisse des Matteo Palmieri Rossellinos (Abb. 17) aufmerksam verglichen hat, wird in der derben, bauernhaften physiognomischen Beschaffenheit und in dem eindringlich nüchternen Realismus der quattrocentistischen Bildnisse etwas bodenständig Italisches, eine Erbschaft der römischen Antike erkennen. Und diese Beobachtung ist für die kunstgeschichtliche Forschung von größtem Interesse.

ANMERKUNGEN

[1] JULIUS VON SCHLOSSER, Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Wien 1911.

[2] L. CURTIUS, Die antike Herme, 1903. — Für die Entwickelung der Büstenform sind die Forschungen Bienkowskis (Anz. der Krakauer Akademie 1894; Revue archéologique 1895, II, 293 f.) von grundlegender Bedeutung.

[3] F. NOACK, Die Baukunst des Altertums T. 127.

[4] F. HETTNER, Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier 1903, S. 76 f.

[5] CURTIUS-ADLER, Olympia Bd. V, S. 294, Nr. 170.

[6] Catalogo del Museo di scultura antica, Fondazione Barraceo S. 30 Nr. 123.

[7] FURTWÄNGLER-REICHHOLD-HAUSER, Griechische Vasenmalerei, II. Beilage zu S. 264, Abb. 94a; E. PFUHL, Die griechische Malerei T. III, 10; Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 1911.

[8] Catalogue of sculpture, Part. VII, Vol. III, Nr. 2001, Pl. XIX.

[9] Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts 1911, S. 64, Abb. 8 und T. 1.

[10] Ein hervorragendes Exemplar des Euripides-Kopfes ist neuerdings für die Antikensammlung des Museums für bildende Kunst in Budapest erworben worden.

[11] Typus D bei FURTWÄNGLER, Über Statuenkopien im Altertum S. 41. Eine weitere Wiederholung dieses Typus befindet sich in Boston. (Abguß in München Nr. 776a.)

[12] CONZE, Attische Grabreliefs T. CCXI; ARNDT-AMELUNG, Phot. Einzelaufnahmen 698—701; COLLIGNON, Les statues funéraires S. 149, Fig. 82; der Kopf des Prokleides ebenda S. 152, Fig. 85.

[13] Ich denke hierbei vor allem an den neuerdings für die Glyptothek in München erworbenen Kopf einer alten Frau von einem Grabmal: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1910, S. 289.

[14] ARNDT-BRUCKMANN, Griechische und römische Porträts T. 141/2.

[15] Archäologische Studien, Heinr. Brunn dargebracht S. 77; AMELUNG, Moderner Cicerone, Rom, S. 477.

[16] ARNDT-BRUCKMANN, Griechische und römische Porträts T. 505/6.

[17] ARNDT-BRUCKMANN, Griechische und römische Porträts T. 449/450; AMELUNG, Die Skulpturen des vatikanischen Museums S. 8, Nr. 2a, T. 1.

[18] Die Statue ist neuerdings von Studniczka als Betender gedeutet worden. (Polybios und Damophon, Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächs. Akad. der Wiss. Phil. hist. Klasse 1911, Bd. 63, Heft 1, S. 9.)

[19] FURTWÄNGLER, Antike Gemmen T. XLIX, 26.

[20] BRUNN-ARNDT-BRUCKMANN, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur T. 633/4.

[21] FURTWÄNGLER, Antike Gemmen T. LVI.

[22] Vgl. R. STEININGER, Die weiblichen Haartrachten im ersten Jahrhundert der röm. Kaiserzeit. München 1909.

[23] Revue arch. 1910 I, Pl. IX; vgl. Berl. phil. Wochenschrift 1911, Sp. 1239; Röm. Mitt. 1911, S. 214 ff.

[24] Glyptothek 725; Billedtavler til Kataloget T. LX; ARNDT-BRUCKMANN, Griech. und röm. Porträts T. 565.

[25] W. ROLFS, Franz Laurana T. 47, 48, 50, 52.

[26] Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1907, S. 8 ff.

[27] W. BODE, Die italienische Plastik S. 78.

DIE WICHTIGSTE LITERATUR ÜBER ANTIKE PORTRÄTKUNST

Die reichste Fundgrube für griechische wie römische Porträts enthält das monumentale Prachtwerk:

Griechische und römische Porträts. Nach Auswahl und Anordnung von H. BRUNN und P. ARNDT herausgegeben von F. Bruckmann. München 1891 ff. Bis jetzt 84 Lieferungen mit 840 Tafeln.

Viele sonst unbekannte Porträts sind auch durch die fortlaufende Publikation:

Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen. Herausgegeben von P. ARNDT und W. AMELUNG. Bis jetzt 1800 Blatt

bekannt gemacht worden. — Neben diesen grundlegenden Quellenwerken sollen in diesem Literaturnachweis hauptsächlich noch jene mehr zusammenfassenden Arbeiten aufgezählt werden, die auf die ikonographische oder kunstwissenschaftliche Forschung fördernd eingewirkt haben.

A. Griechische Porträtkunst:

BERNOULLI, J. J., Griechische Ikonographie. 2 Bde. München 1901.

— Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen. München 1905.

BULLE, H., Das Bildnis des Sokrates. Beil. d. Münch. Neuesten Nachrichten 1908, Nr. 29.

FURTWÄNGLER, A. und J. SIEVEKING, Ikonographischer Nachtrag zu CHRIST, Griechische Literaturgeschichte. 4. Auflage. München 1904.

IMHOOF-BLUMER, Porträtköpfe auf antiken Münzen. Leipzig 1885.

KEKULÉ VON STRADONITZ, R., Über ein Bildnis des Perikles. 61. Berl. Winckelmannsprogramm. Berlin 1901.

— Die Bildnisse des Herodot. *Τετράλιτρον* zum Buttmannstage. 1899. S. 31—49.

— Die Bildnisse des Sokrates. Abhandlungen der k. preuß. Akademie der Wiss. 1908.

— Strategenköpfe. Abhandlungen der k. preuß. Akademie der Wiss. 1910.

KOEPP, FR., Über das Bildnis Alexanders des Großen. 52. Berl. Winckelmannsprogramm. Berlin 1892.

MICHAELIS, A., Die Bildnisse des Thukydides. Straßburg 1877.

SCHREIBER, TH., Studien über das Bildnis Alexanders des Großen. Leipzig 1903.

SCHUSTER, P., Über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen. Leipzig 1876.

STUDNICZKA, F., Das Bildnis des Aristoteles. Leipzig 1908.

UJFALVY, CH., Le type physique d'Alexandre le Grand. Paris 1902.

WALDHAUER, O., Über einige Porträts Alexanders des Großen. München 1903.

WINTER, F., Über griechische Porträtkunst. Berlin 1894.

— Silanion. Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts V, 1890.

B. Römische Porträtkunst:

BERNOULLI, J. J., Römische Ikonographie. 4 Bde. Stuttgart 1882—1894.

COLLIGNON, M., Les statues funéraires dans l'art grec. Paris 1911.

CROWFOOT, J. W., Some Portraits of the Flavian age. Journal of Hellenic Studies XX, 1900.

FURTWÄNGLER, A., Antike Gemmen. Berlin 1900. Bietet für die gesamte antike Porträtkunst im Texte, sowie in den Tafeln eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung.

— Bronzekopf des Kaisers Maximin im k. Antiquarium in München. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1907.

KEKULÉ VON STRADONITZ, R., Über einen bisher Marcellus genannten Kopf. 54. Berl. Winckelmannsprogramm. Berlin 1894.

LICHTENBERG, R. von, Das Porträt an Grabdenkmalen. Straßburg 1902. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Bd. XI.)

RIEGL, A., Die spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn. Wien 1901.

— Zur spätrömischen Porträtskulptur. Strena Helbigiana 1900.

SCHRADER, H., Über den Marmorkopf eines Negers. 60. Berl. Winckelmannsprogramm. Berlin 1900.

SIEGLIN-SCHREIBER, Die Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa. Leipzig 1909.

STRONG, Mrs. A., Roman Sculpture. London 1907, S. 346—386; 2. Aufl. 1911.

WACE, A. J. B., The evolution of art in Roman Portraiture, Journal of the British and American Archæological Society of Rome. Roma 1906.

— Fragments of Roman historical reliefs in the Lateran and Vatican Museum. Papers of the British School at Rome. Bd. III, 1906, S. 275—294.

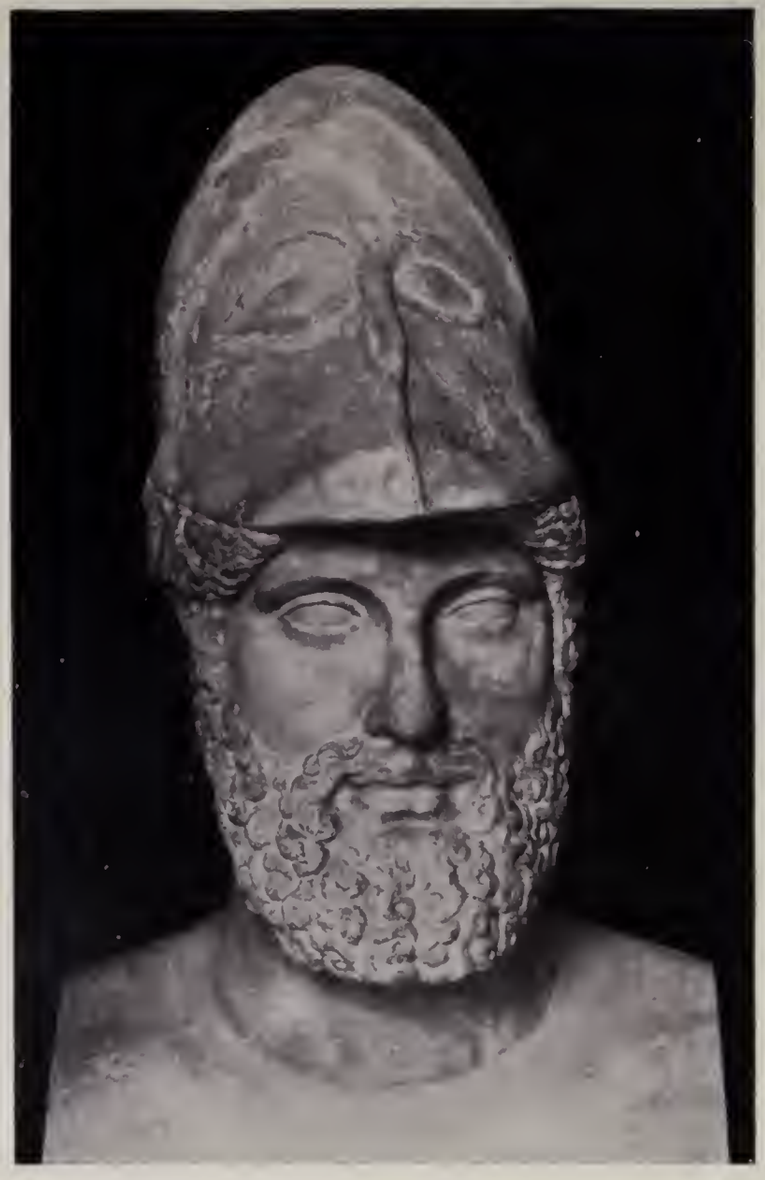
WICKHOFF, F., Wiener Genesis. Wien 1895.

WICKHOFF-STRONG, Roman Art. London 1900.

WICKHOFF, F., Römische Kunst. (Die Schriften F. Wickhoffs, Bd. III. 1912.)

Außer diesen Spezialarbeiten soll noch auch auf die betreffenden Abschnitte der allgemeinen Kunstgeschichten, sowie auf die Führer der verschiedenen Sammlungen hingewiesen werden. Sie alle aufzuzählen kann nicht als unsere Aufgabe betrachtet werden.

Die in den verschiedensten Zeitschriften zerstreuten und Detailfragen behandelnden Aufsätze wurden in diesem Literaturnachweis mit Absicht nicht berücksichtigt, werden aber, so weit notwendig, im Register angeführt.

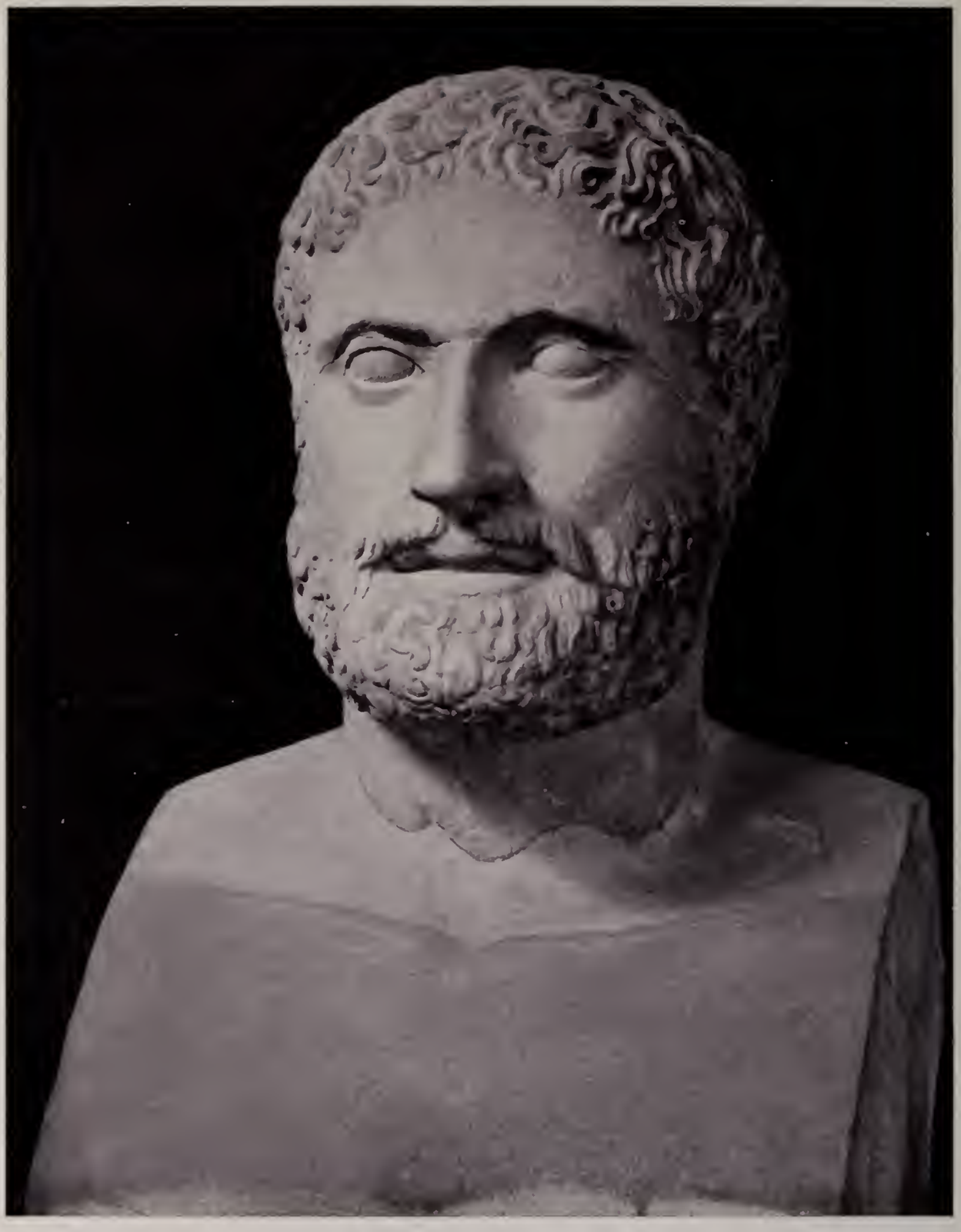


a F. Bruckmann A.-G., München phot.

Herme eines unbekannten Strategen. München, Glyptothek

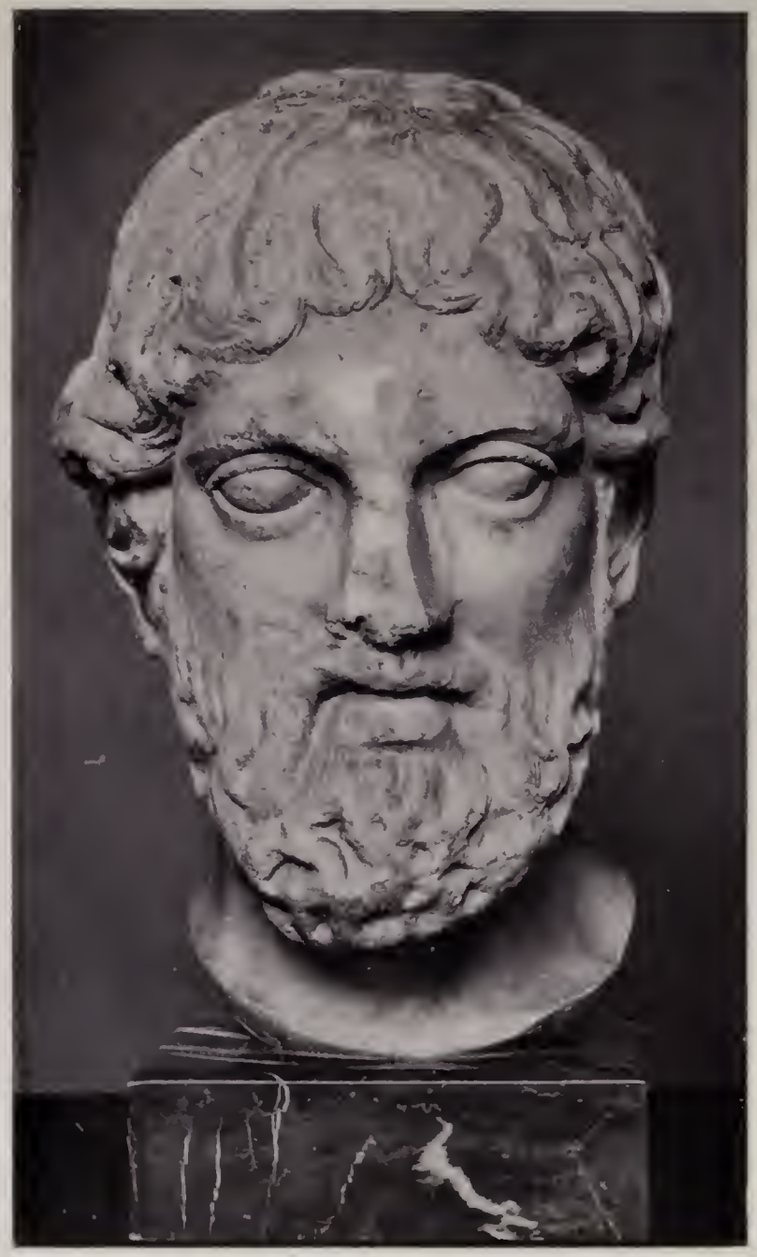
b F. Bruckmann A.-G., München phot.

Herme eines unbekannten Strategen. München, Glyptothek



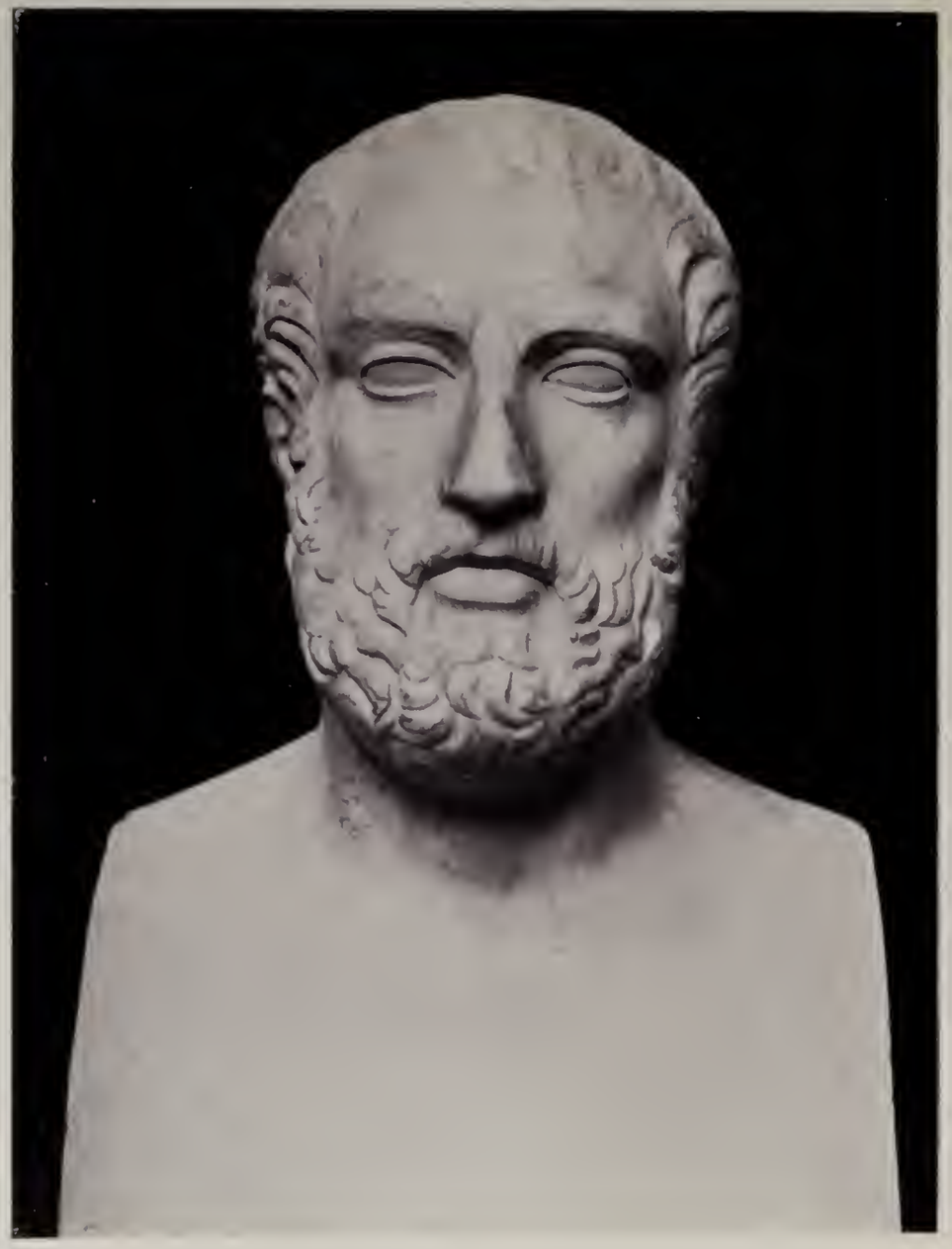
Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Rom, Villa Albani



a

Unbekannter Grieche. Berlin, Kgl. Museen



b

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

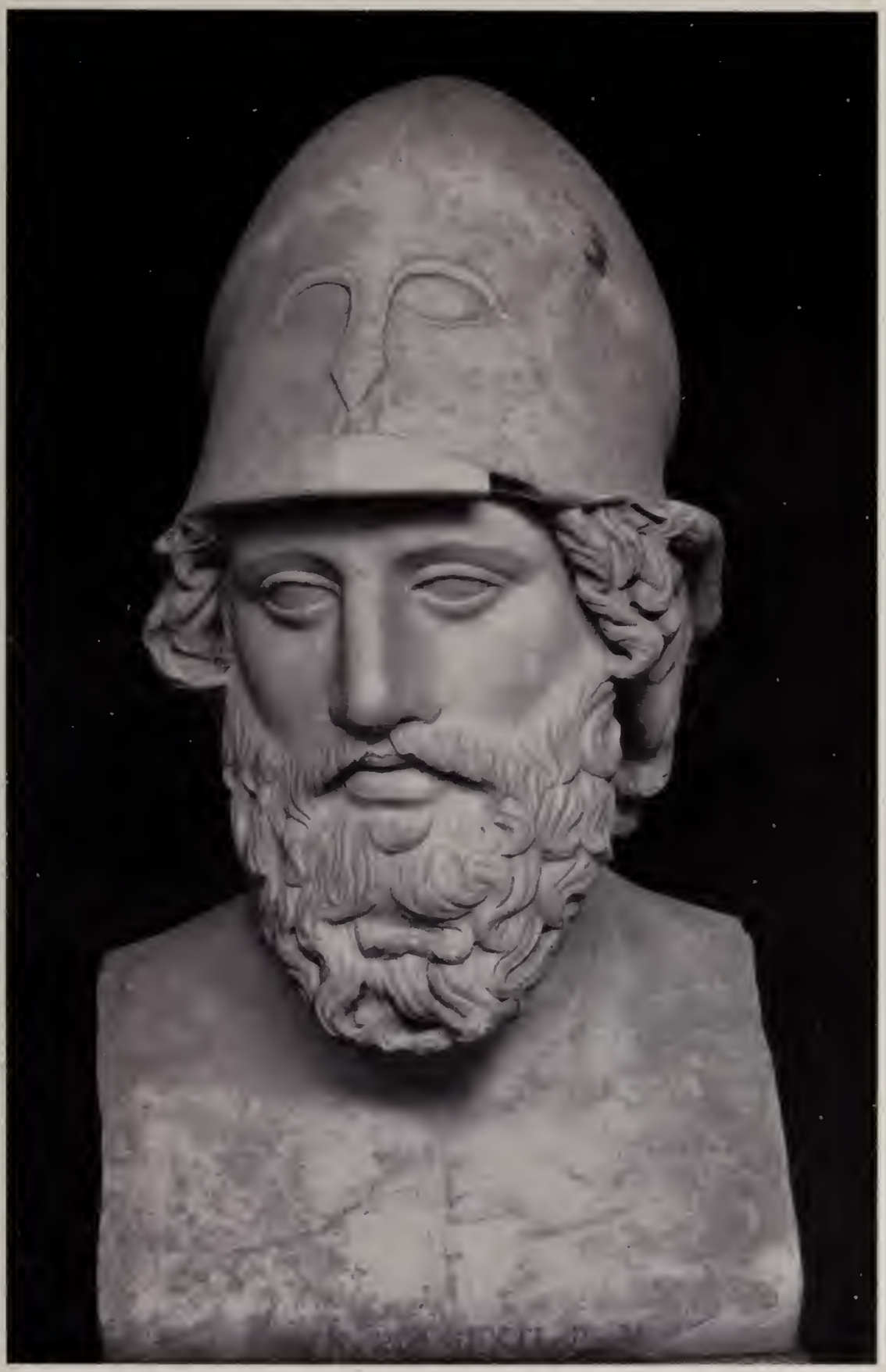
a

Herme des Perikles. London, Britisches Museum

b

Phot. Anderson

Herme des Perikles. Rom, Vatikan

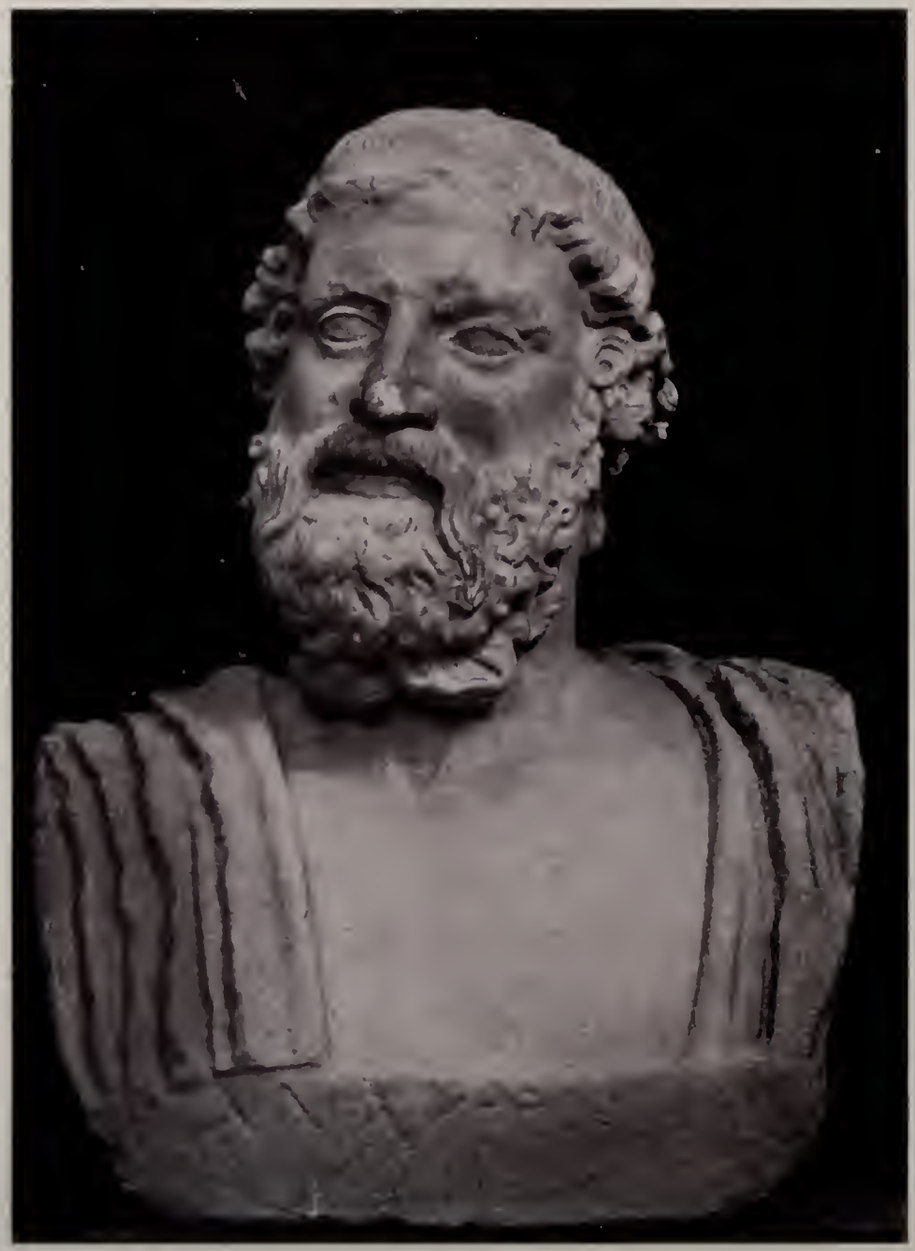


Phot. Anderson

Herme eines Strategen. Rom, Vatikan

a Phot. Alinari

Statue des Anakreon
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

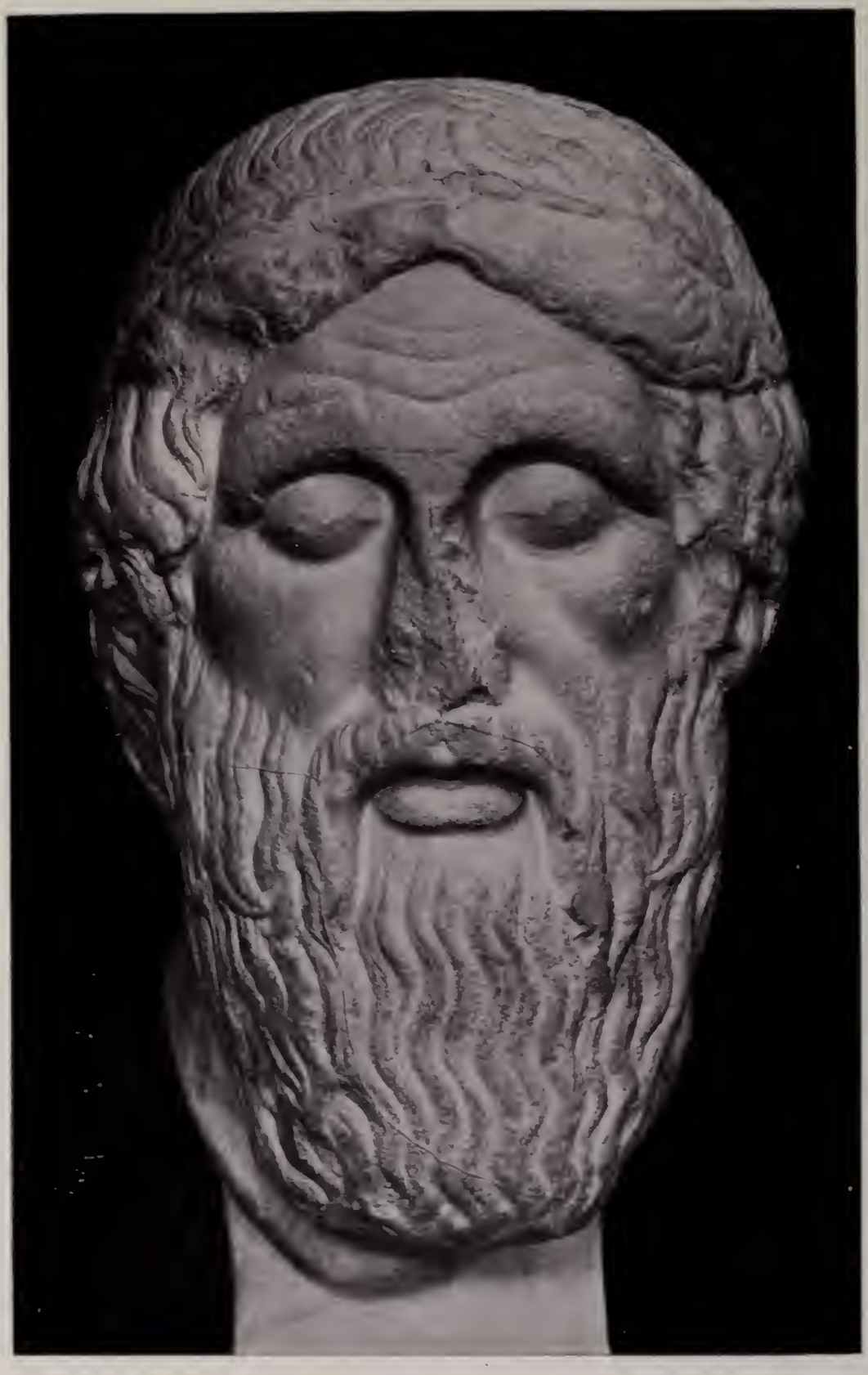


b Phot. Anderson

Herme des Anakreon
Rom, Konservatorenpalast

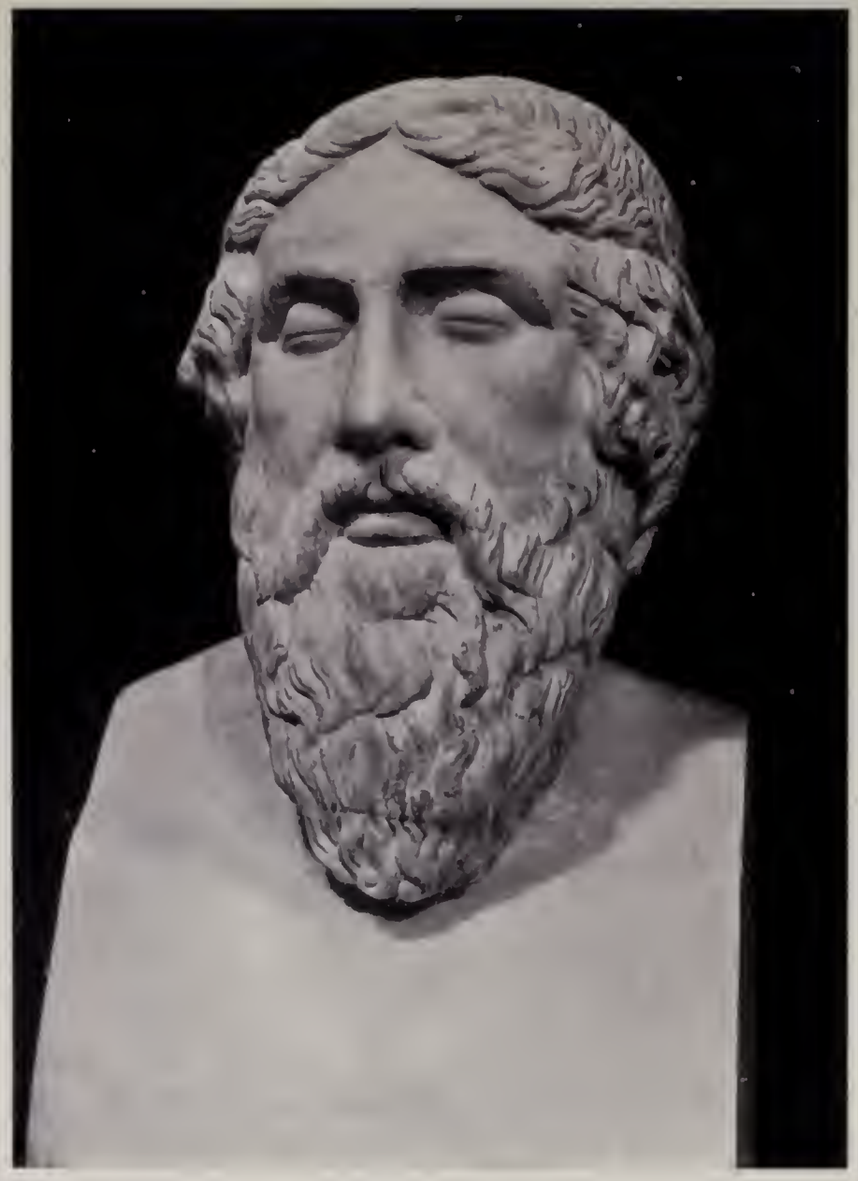
a
Statue eines unbekannten Dichters. Paris, Louvre

b
Statue eines unbekannten Dichters. Rom, Vatikan



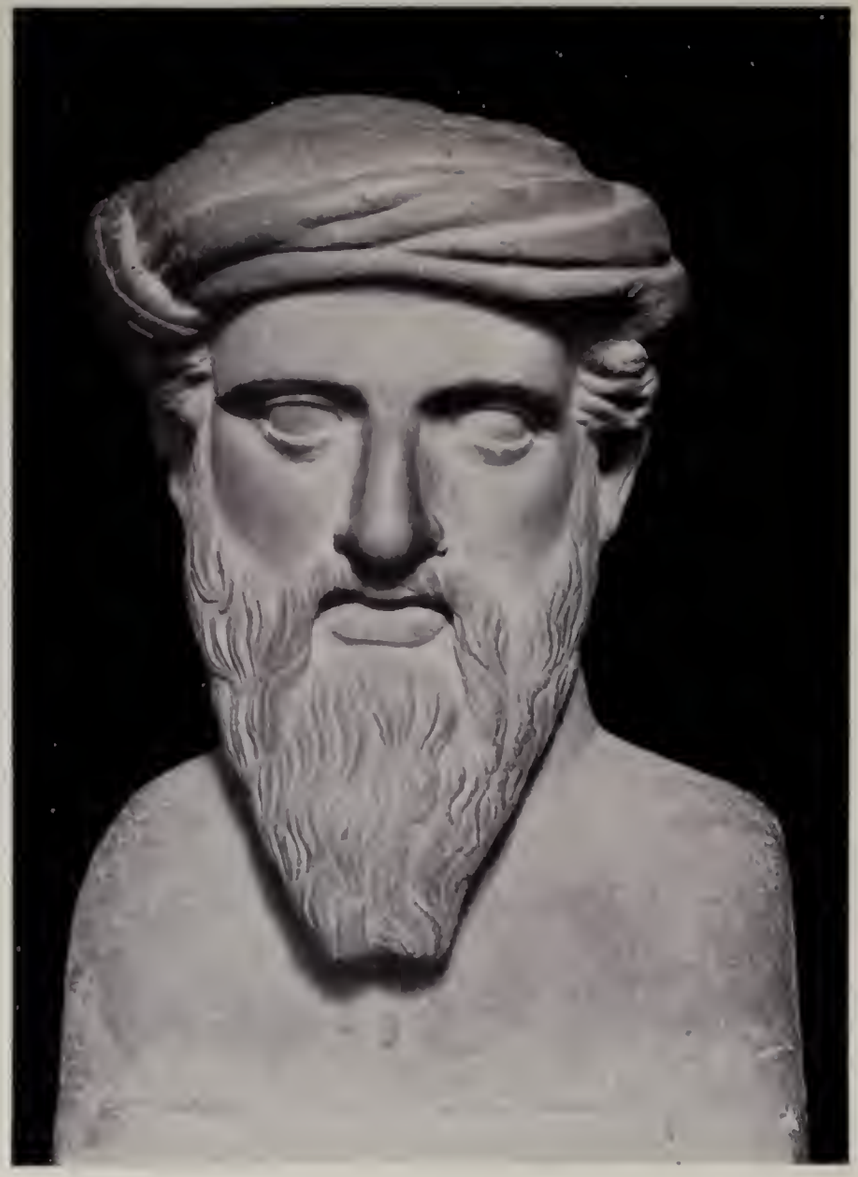
F. Bruckmann A.-G., München phot.

Homeros. München, Glyptothek



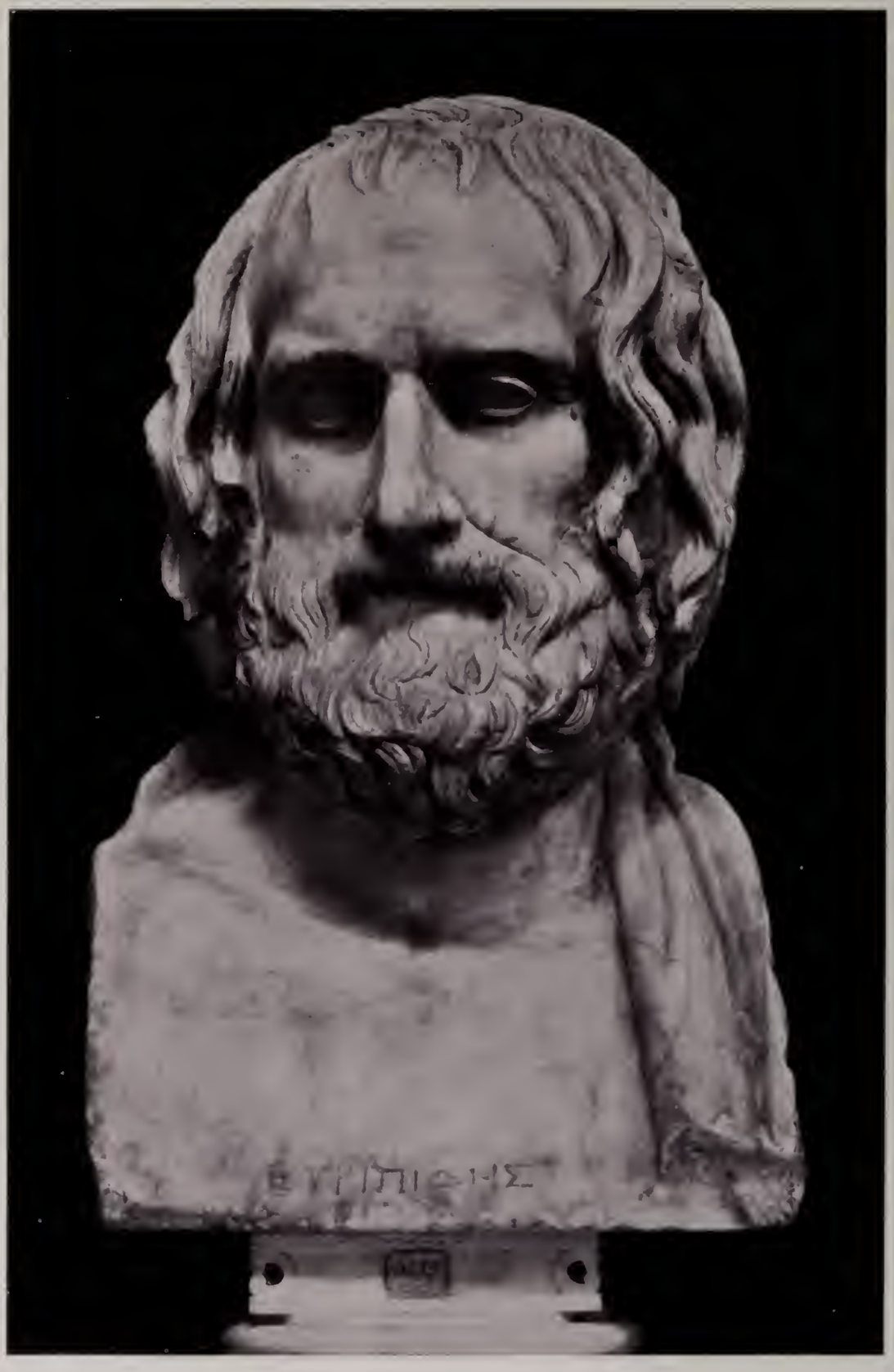
a Phot. Alinari

Herme des Homer. Rom, Vatikan



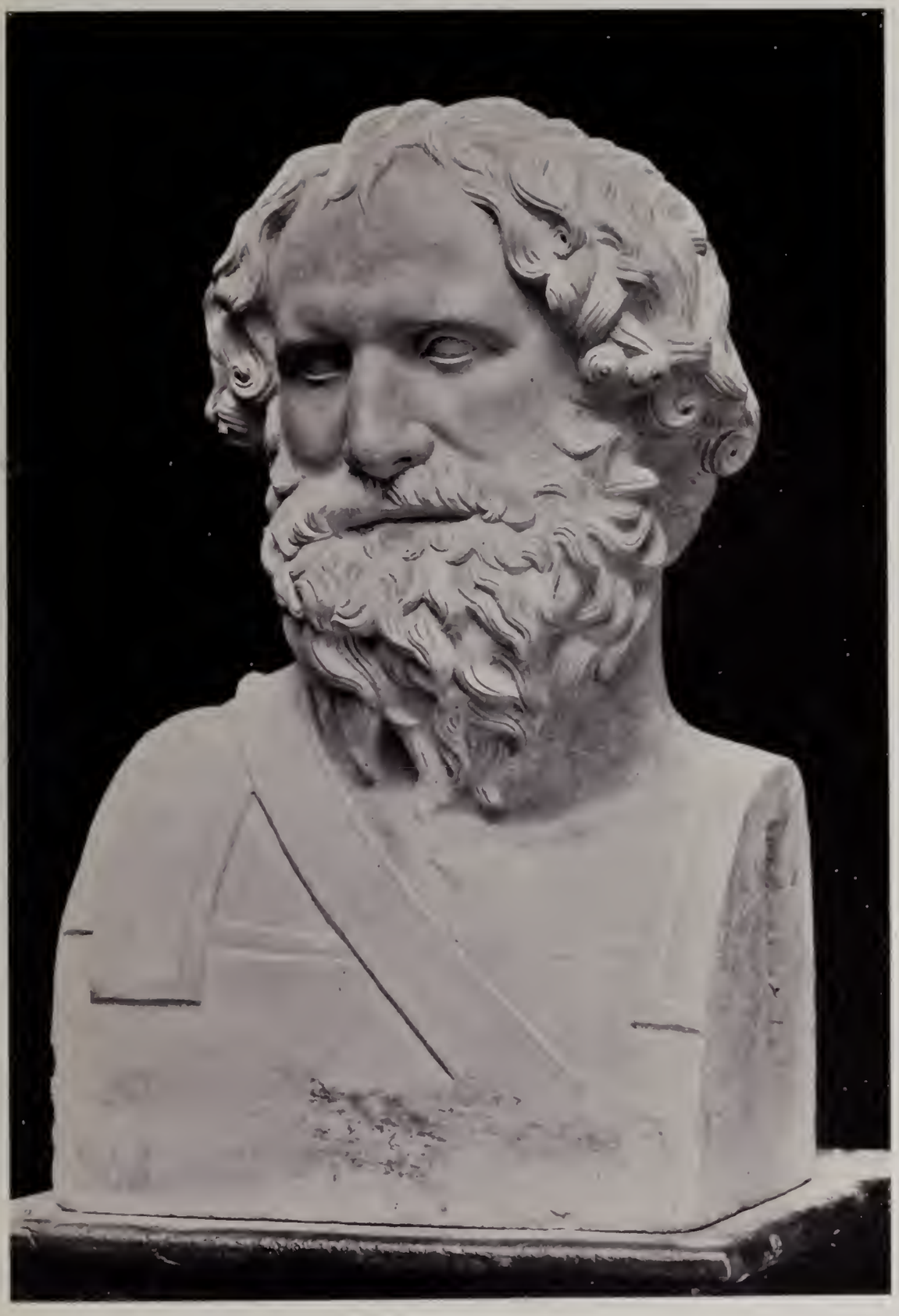
b Phot. Anderson

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum



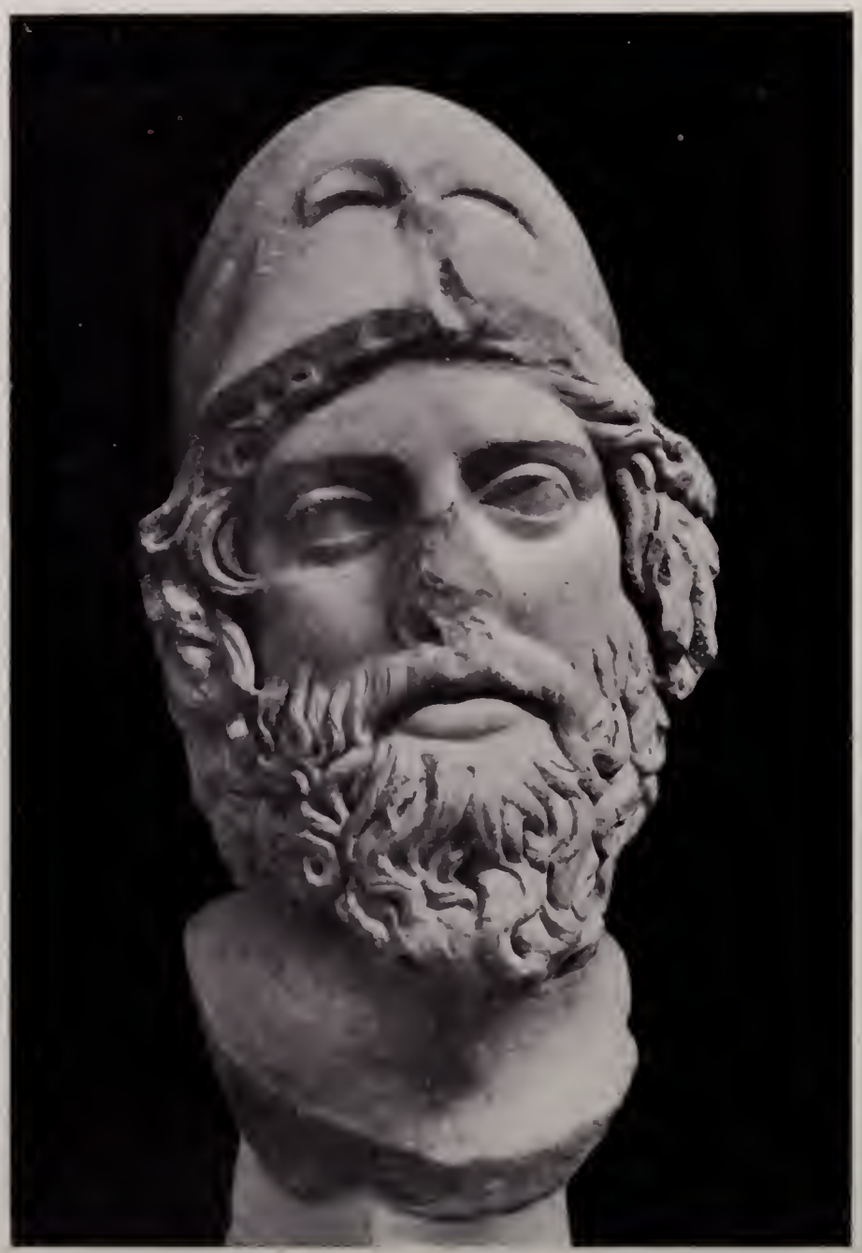
Herme des Euripides. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari



Phot. Brogi

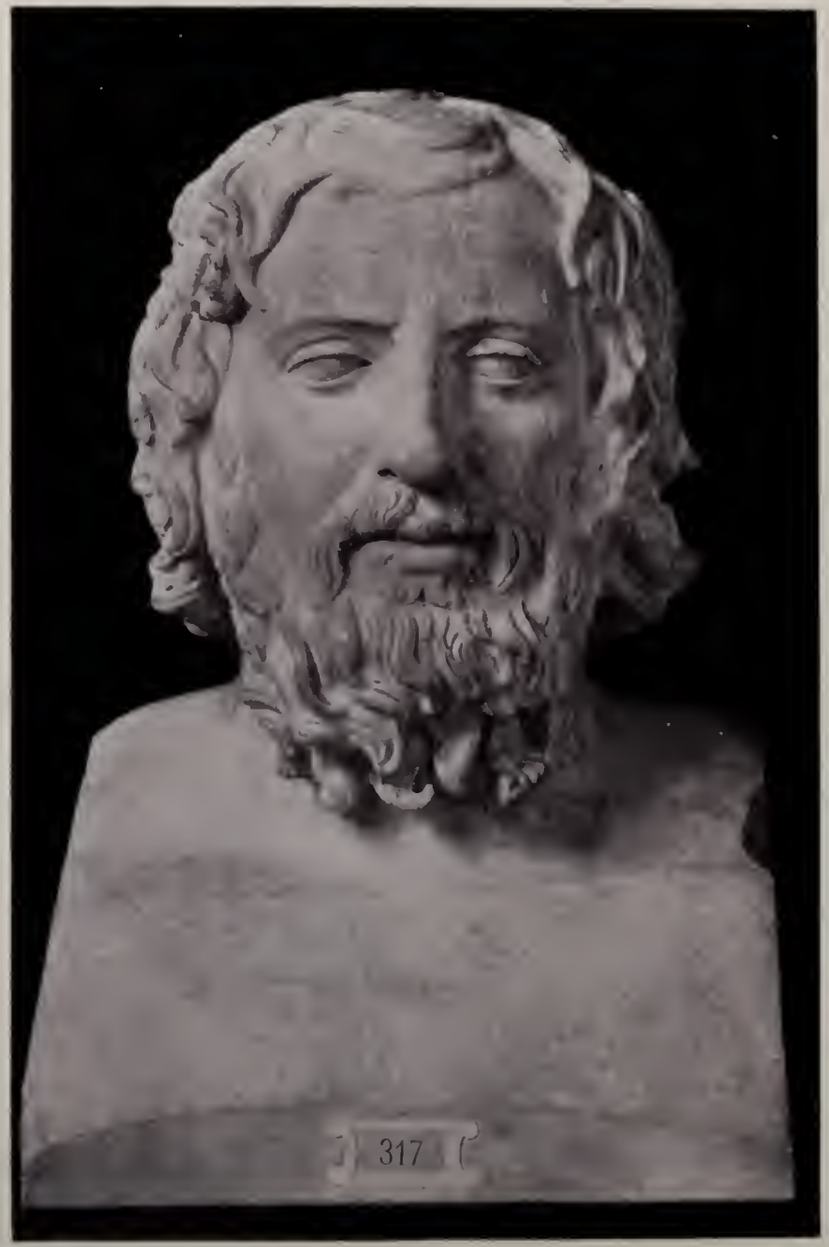
Herme des Archidamos II. Neapel, Nationalmuseum



a

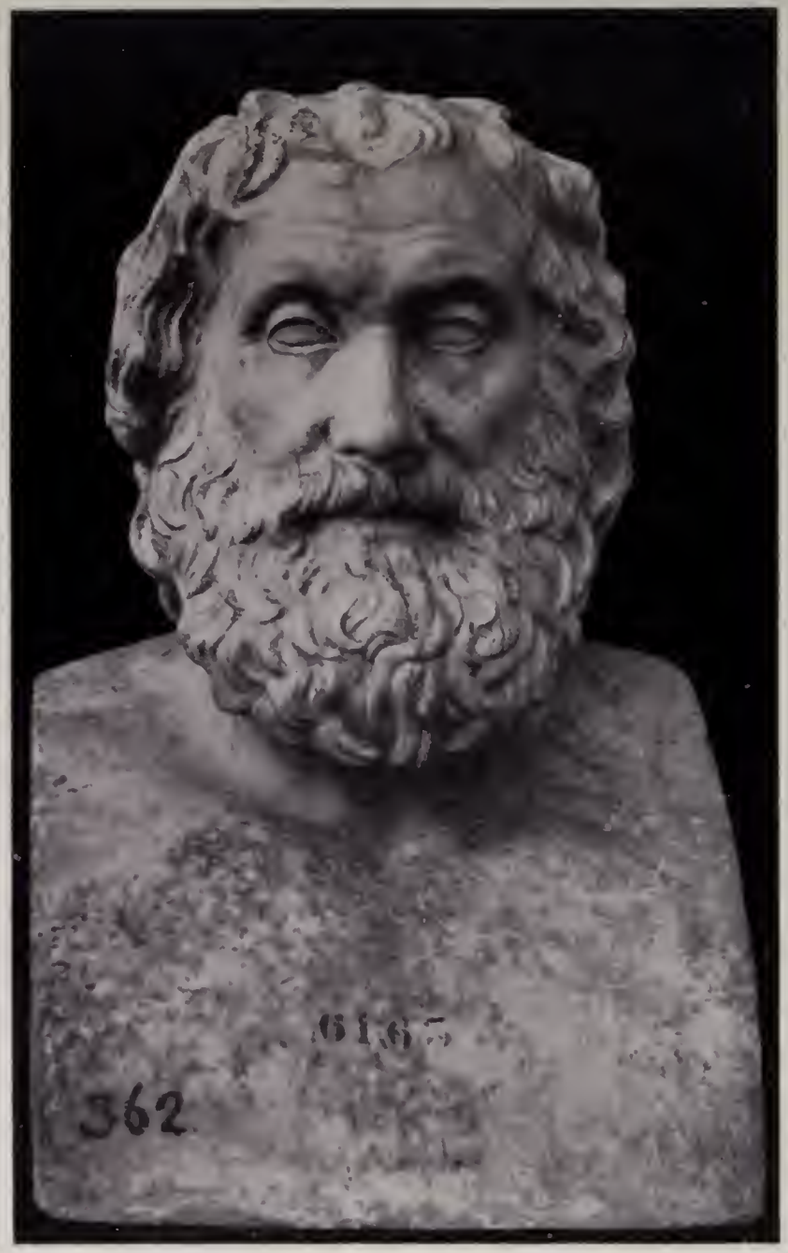
Phot. Alinari

Unbekannter Strateg. Rom, Antiquarium

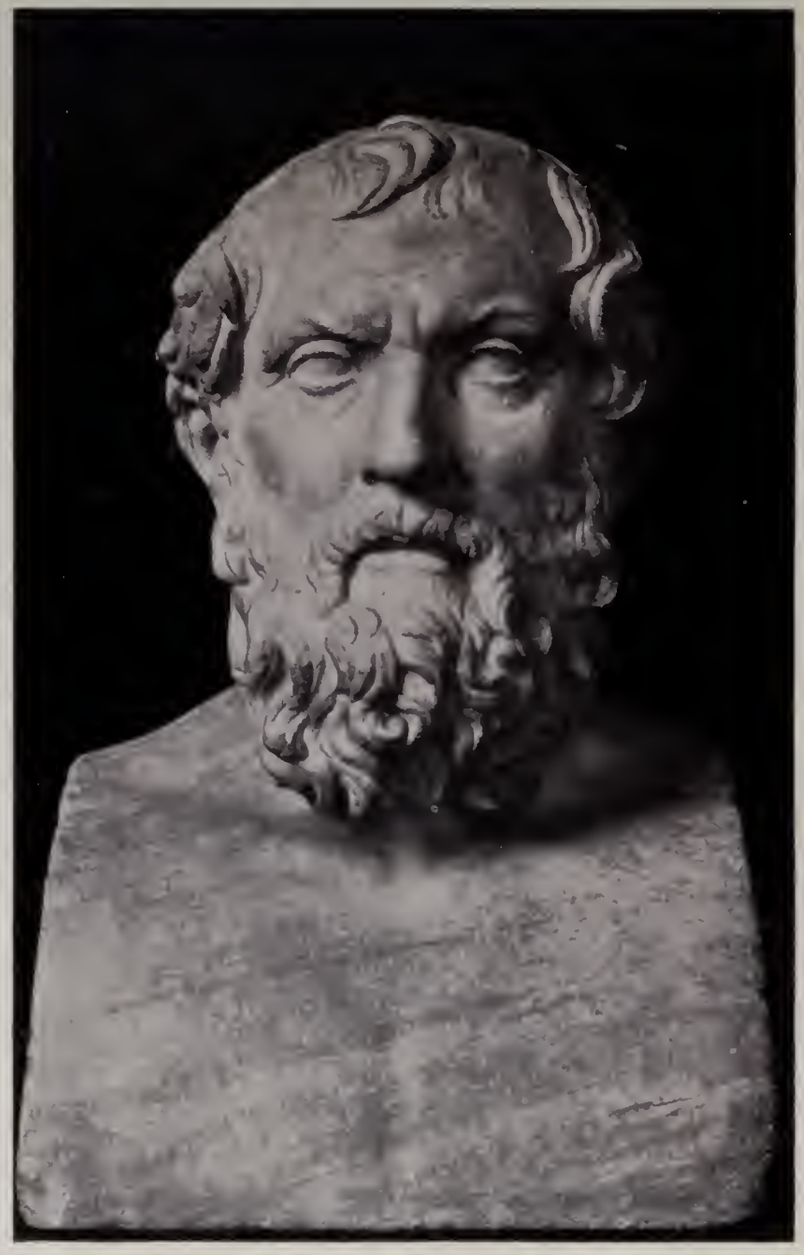


b

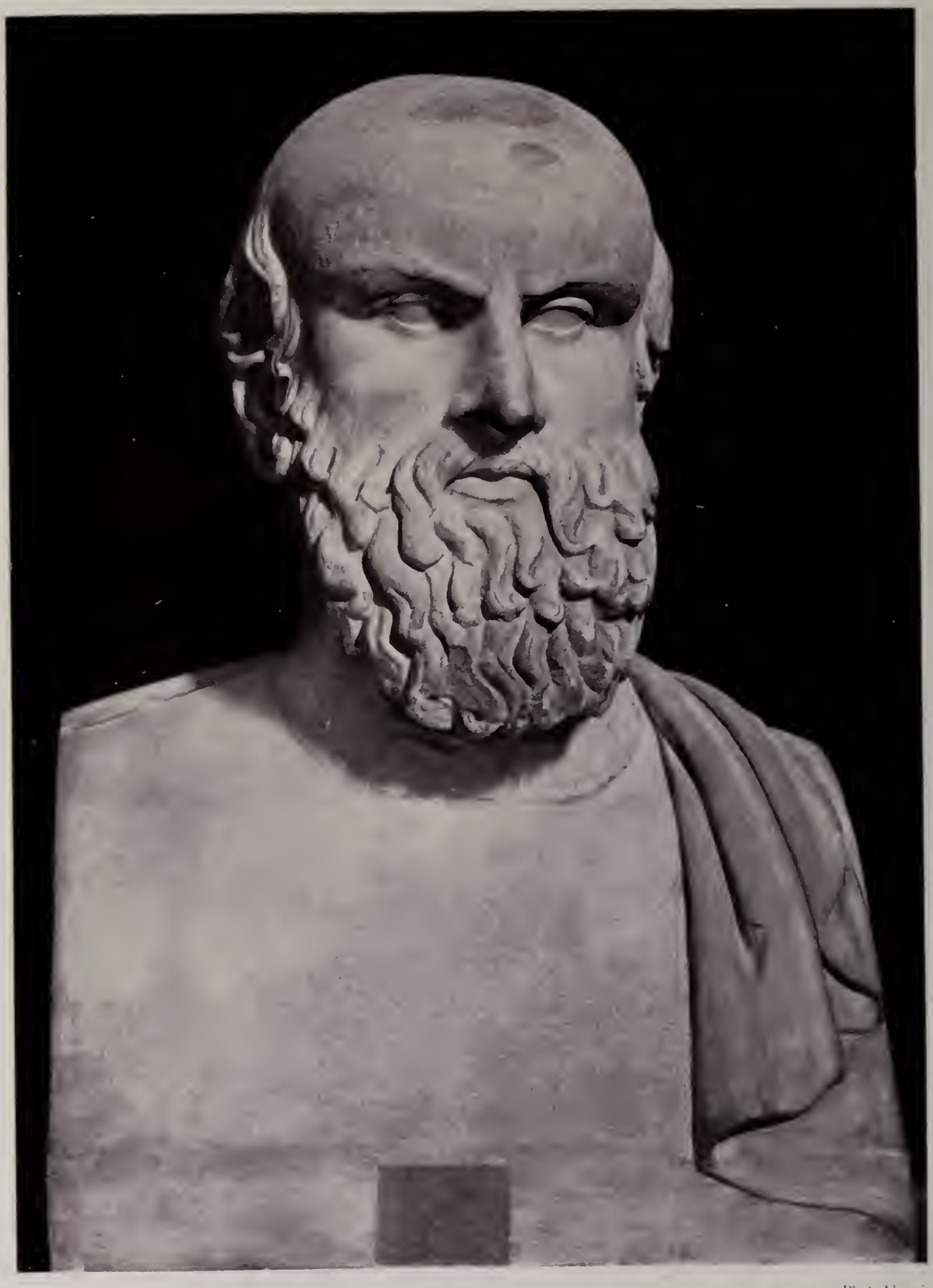
Herme eines unbekannten Griechen. Berlin, Kgl. Museen



a Phot. Brogi
Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

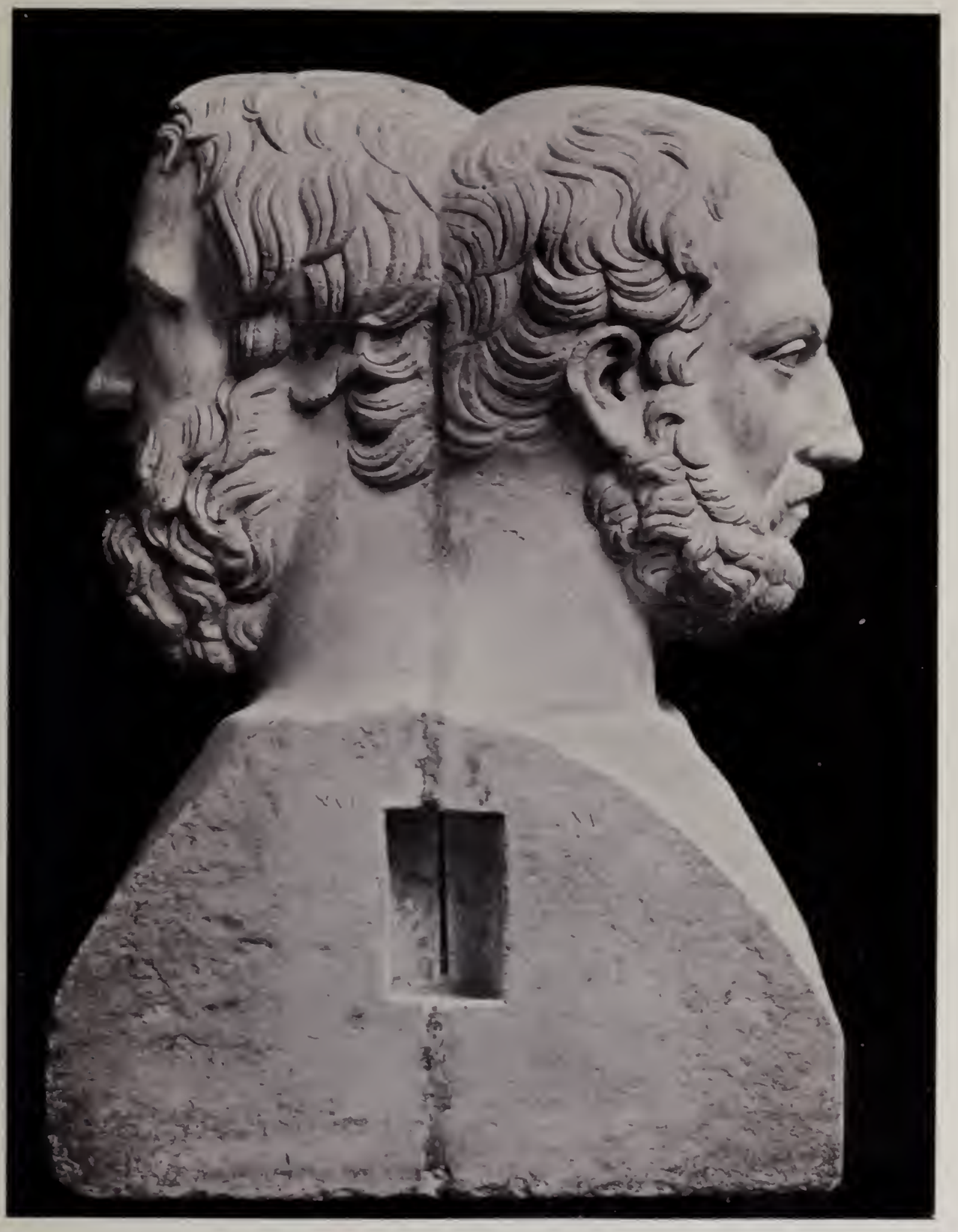


b
Herme eines unbekannten Griechen. Berlin, Kgl. Museen



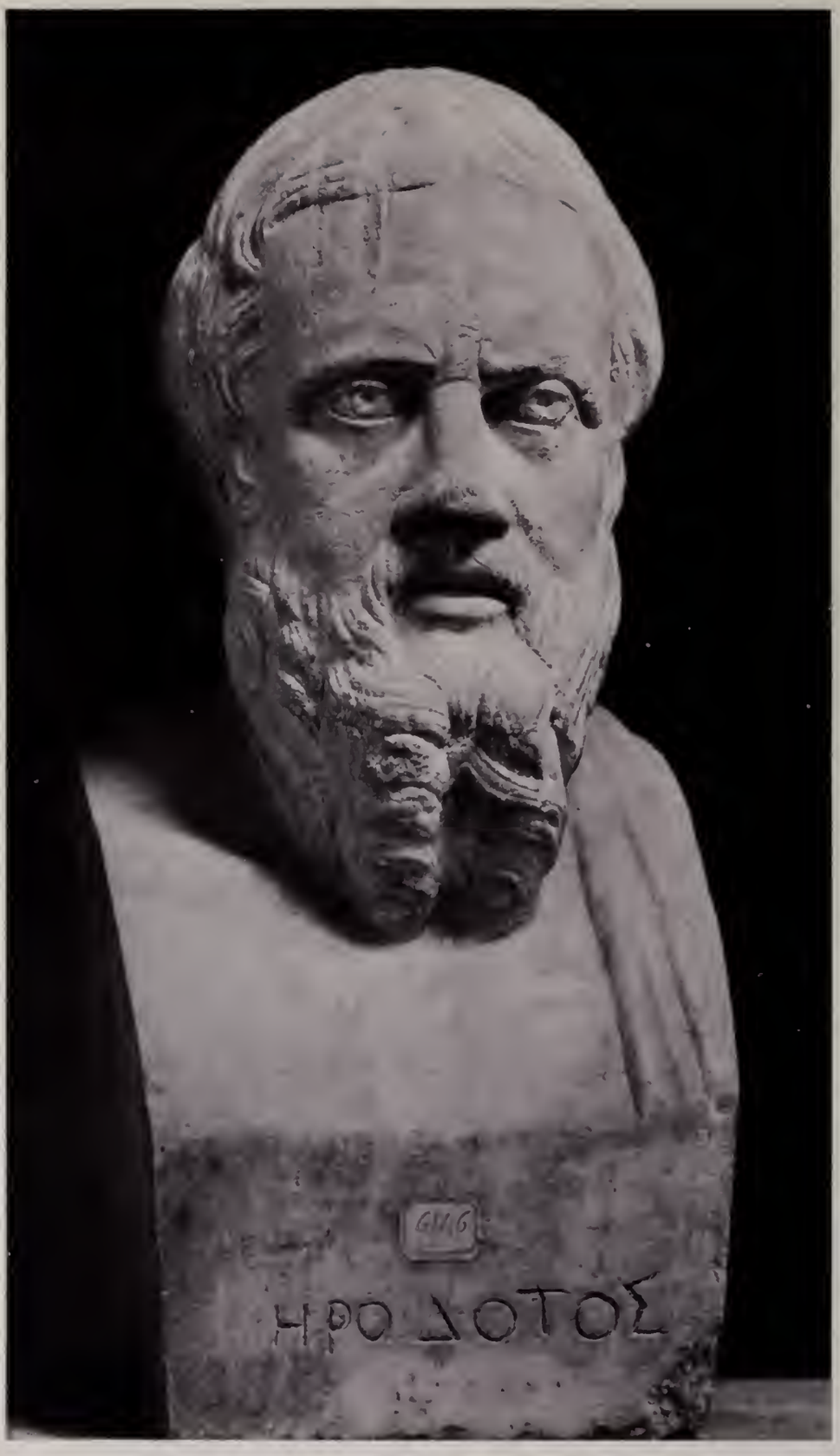
Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Rom, Kapitolinisches Museum



Phot. Brogi

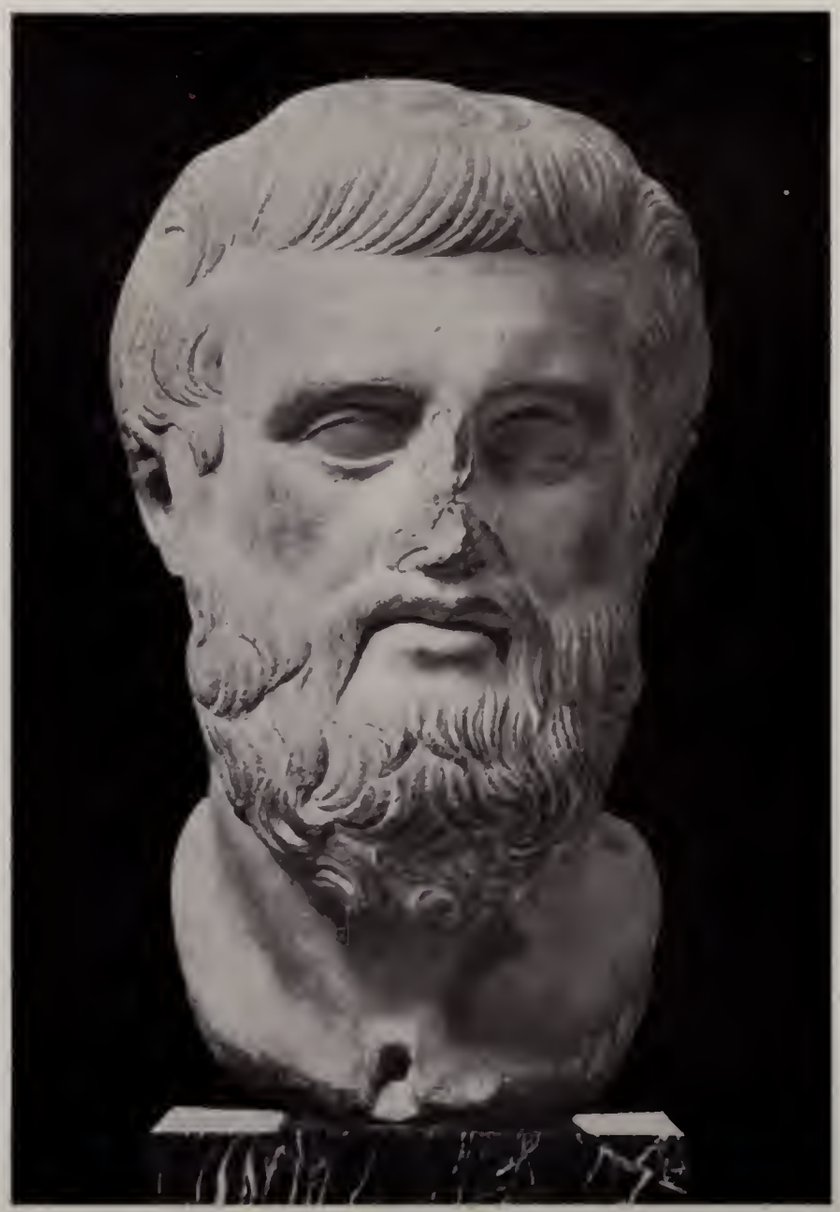
Doppelherme des Herodotos und Thukydides. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Brogi

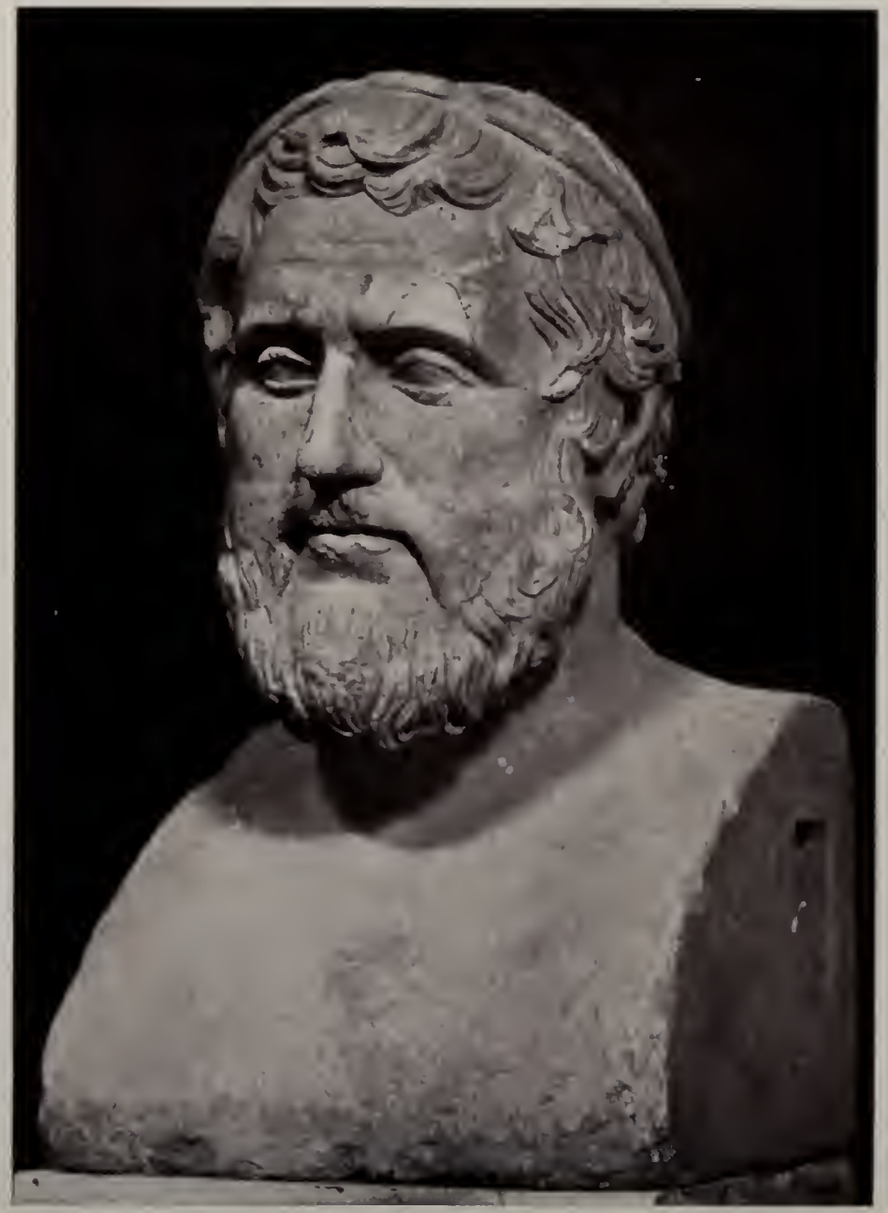
Herme des Herodotos. Neapel, Nationalmuseum

Büste des Thukydides. Holkam Hall (England)



a

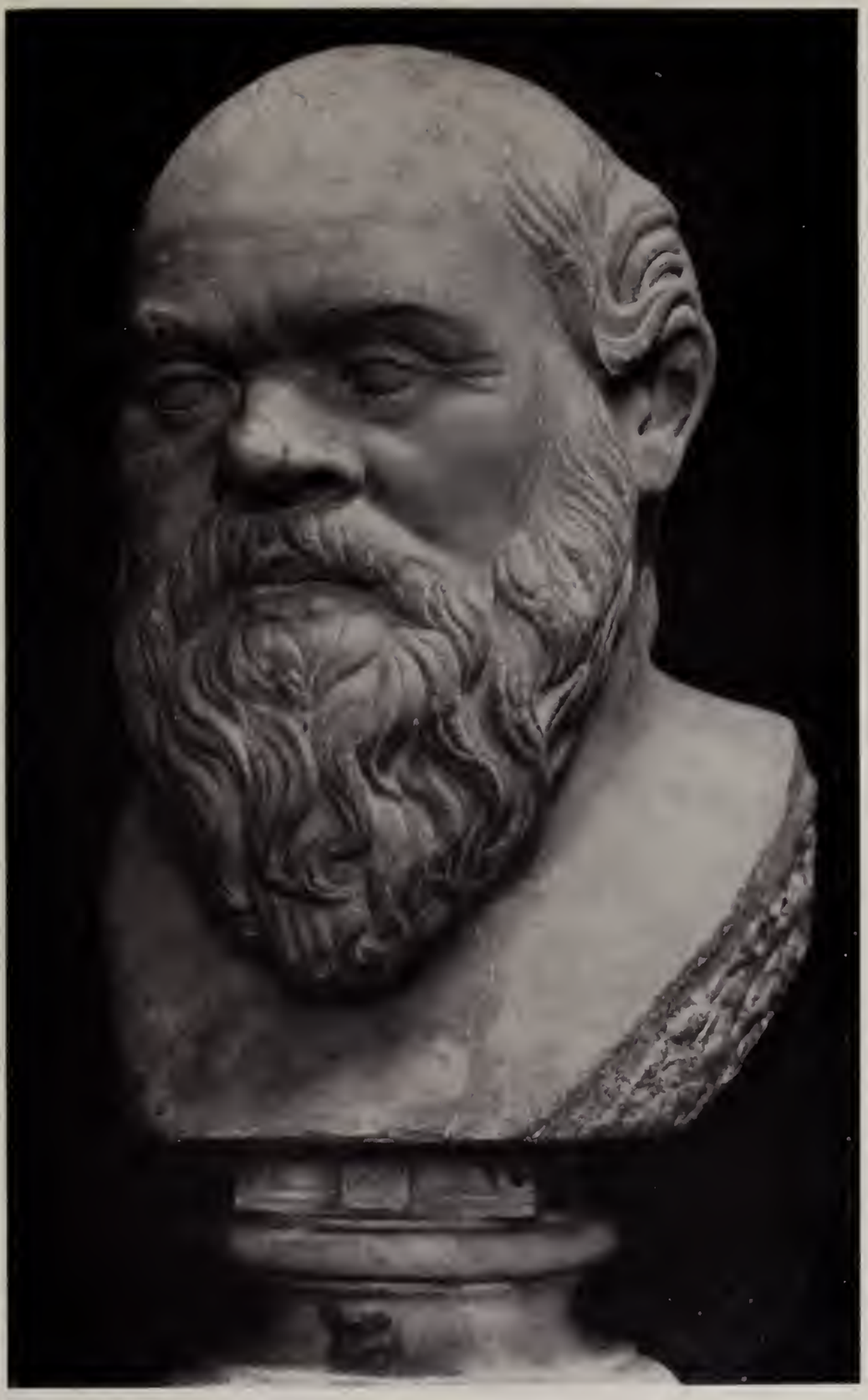
Unbekannter Grieche. Berlin, Kgl. Museen



b

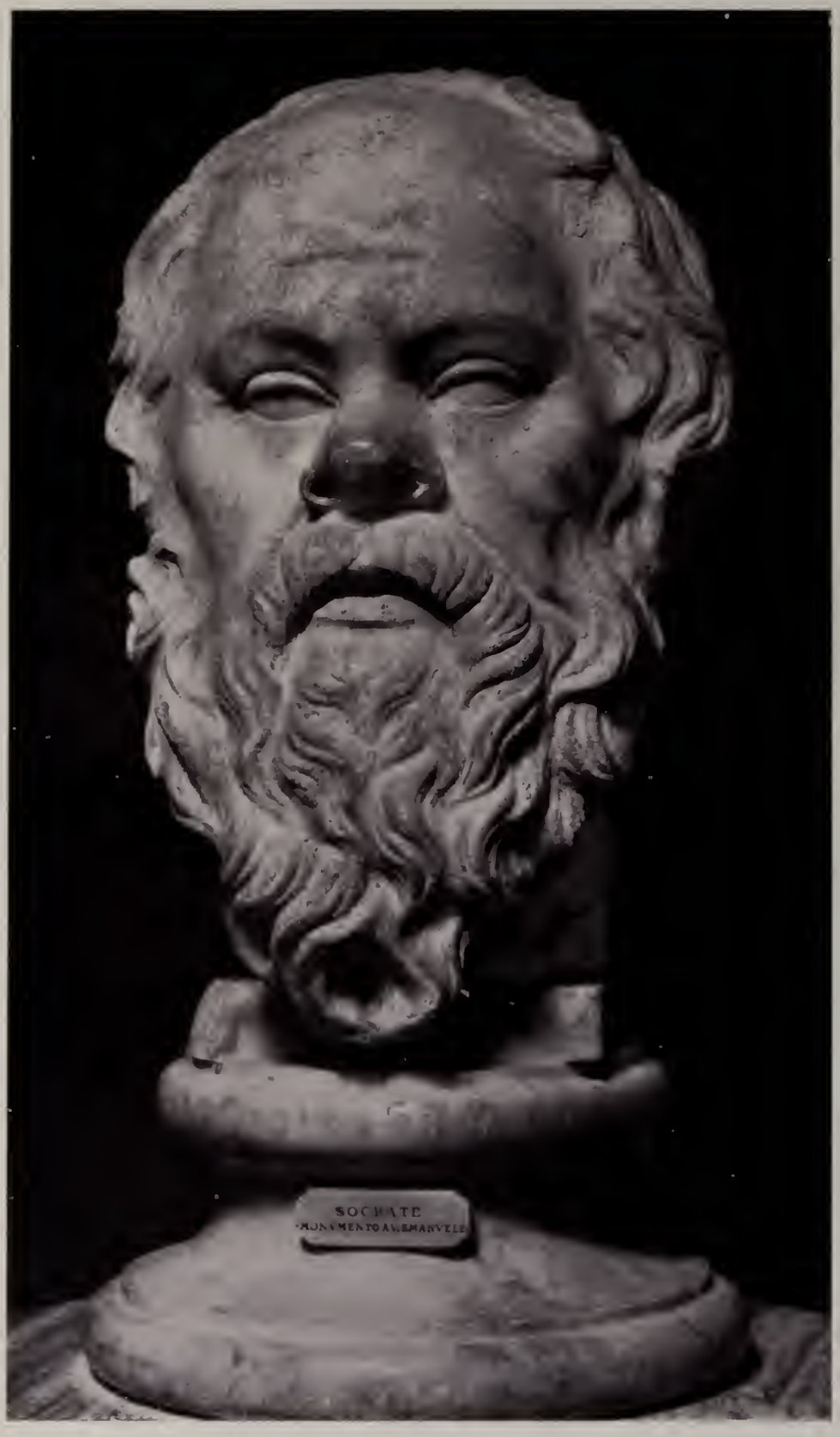
Phot. Moscioni

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan



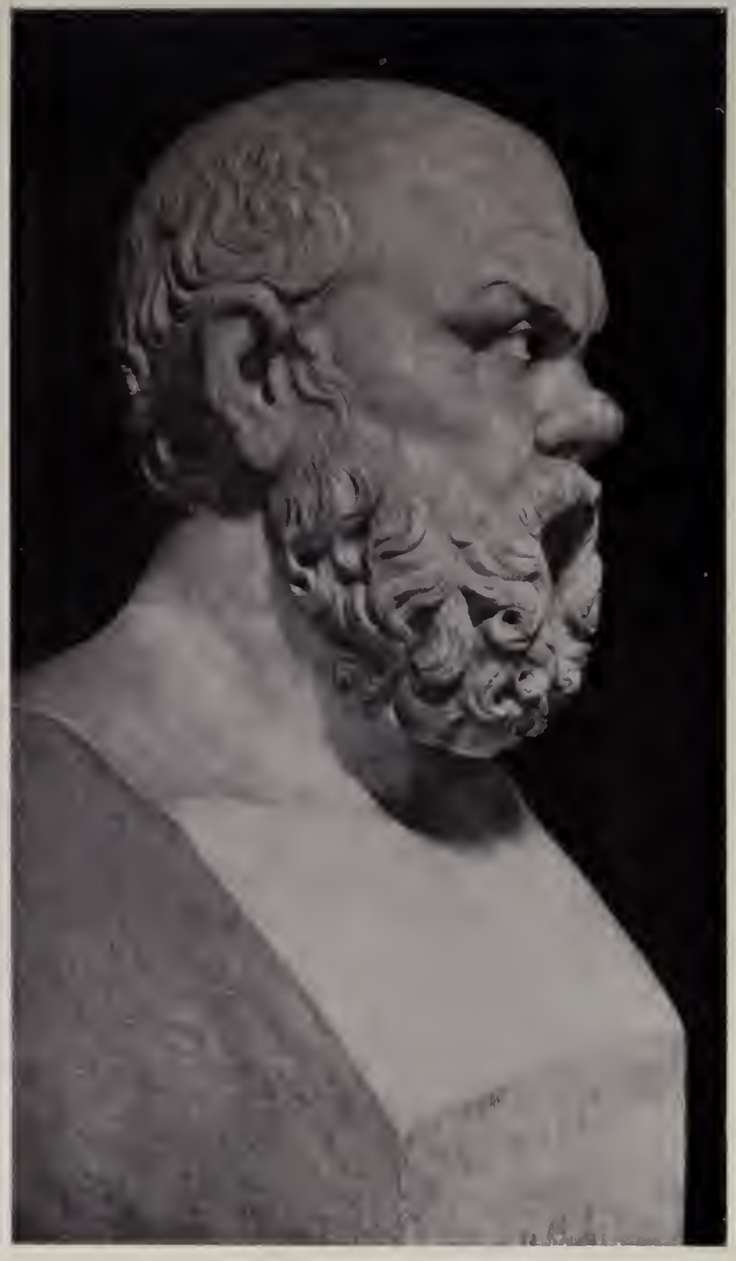
Phot. Brogi

Büste des Sokrates. Neapel, Nationalmuseum

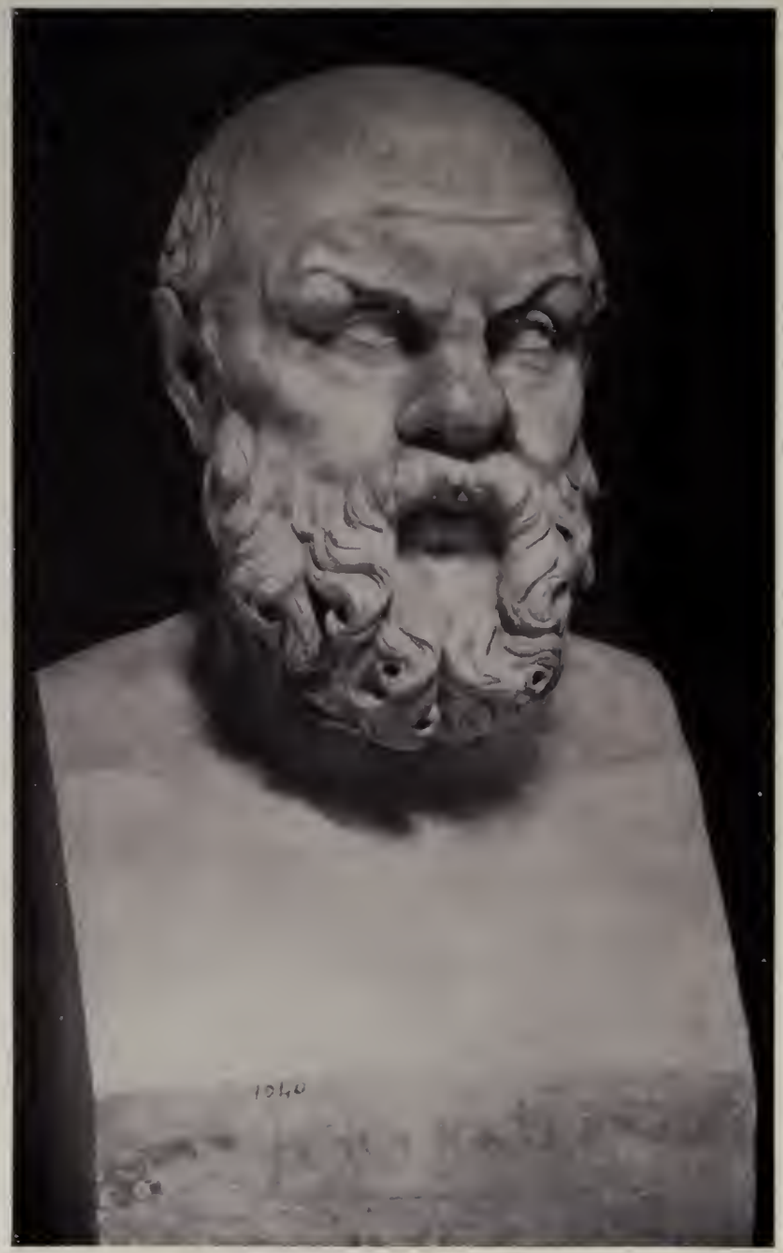


Phot. Alinari

Sokrates. Rom, Nationalmuseum

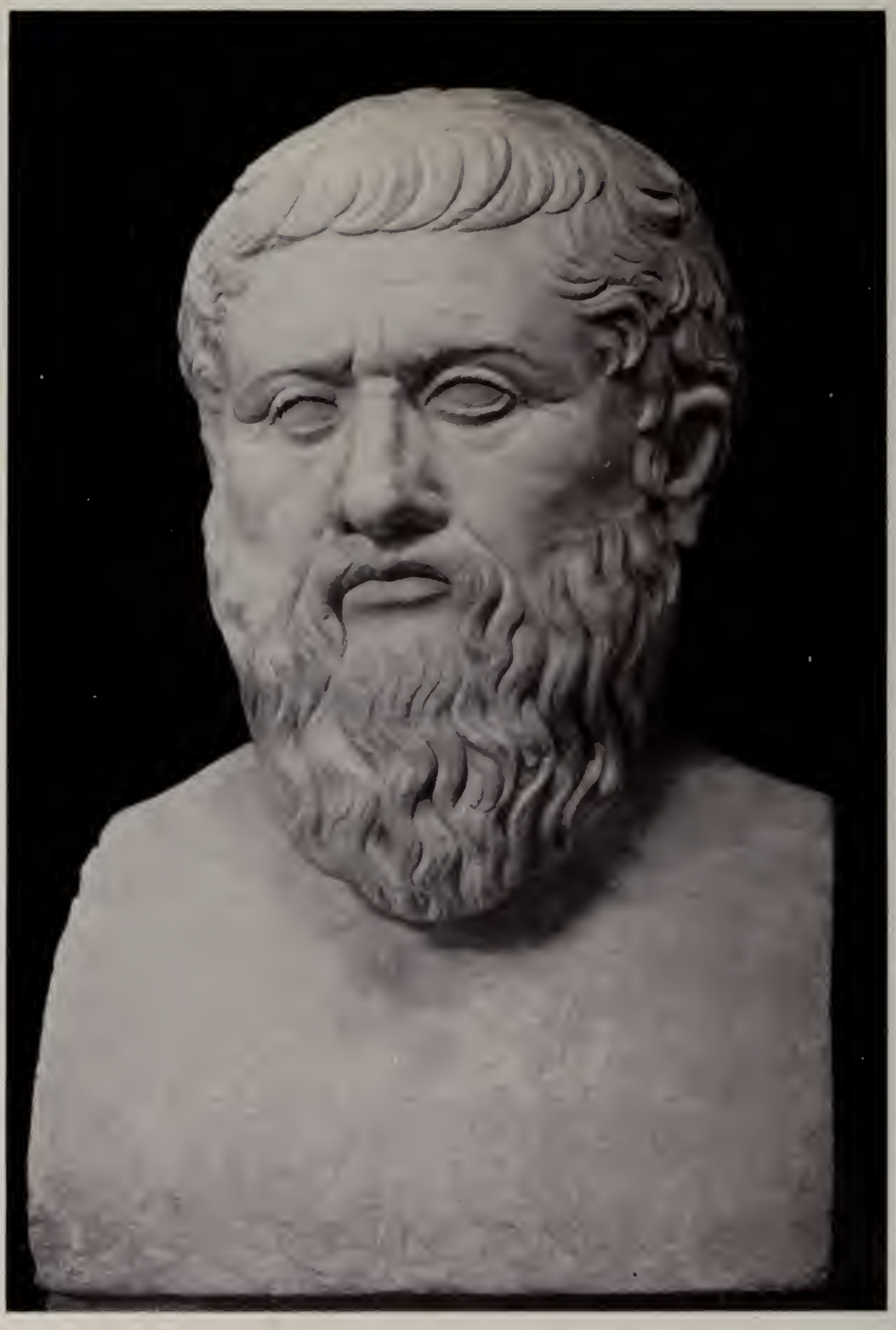


Phot. Alinari



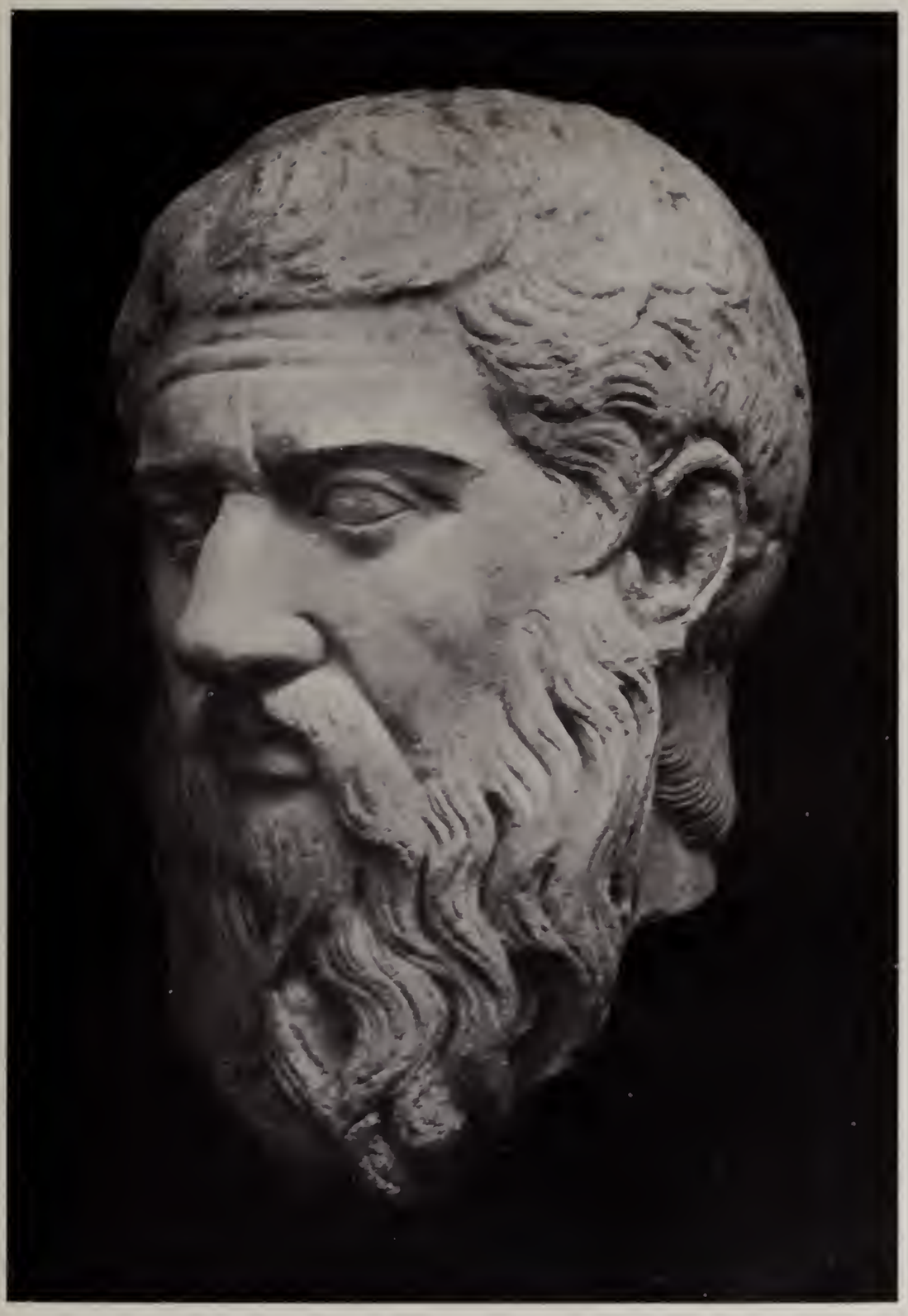
Phot. Alinari

Herme des Sokrates. Rom, Villa Albani



Phot. Alinari

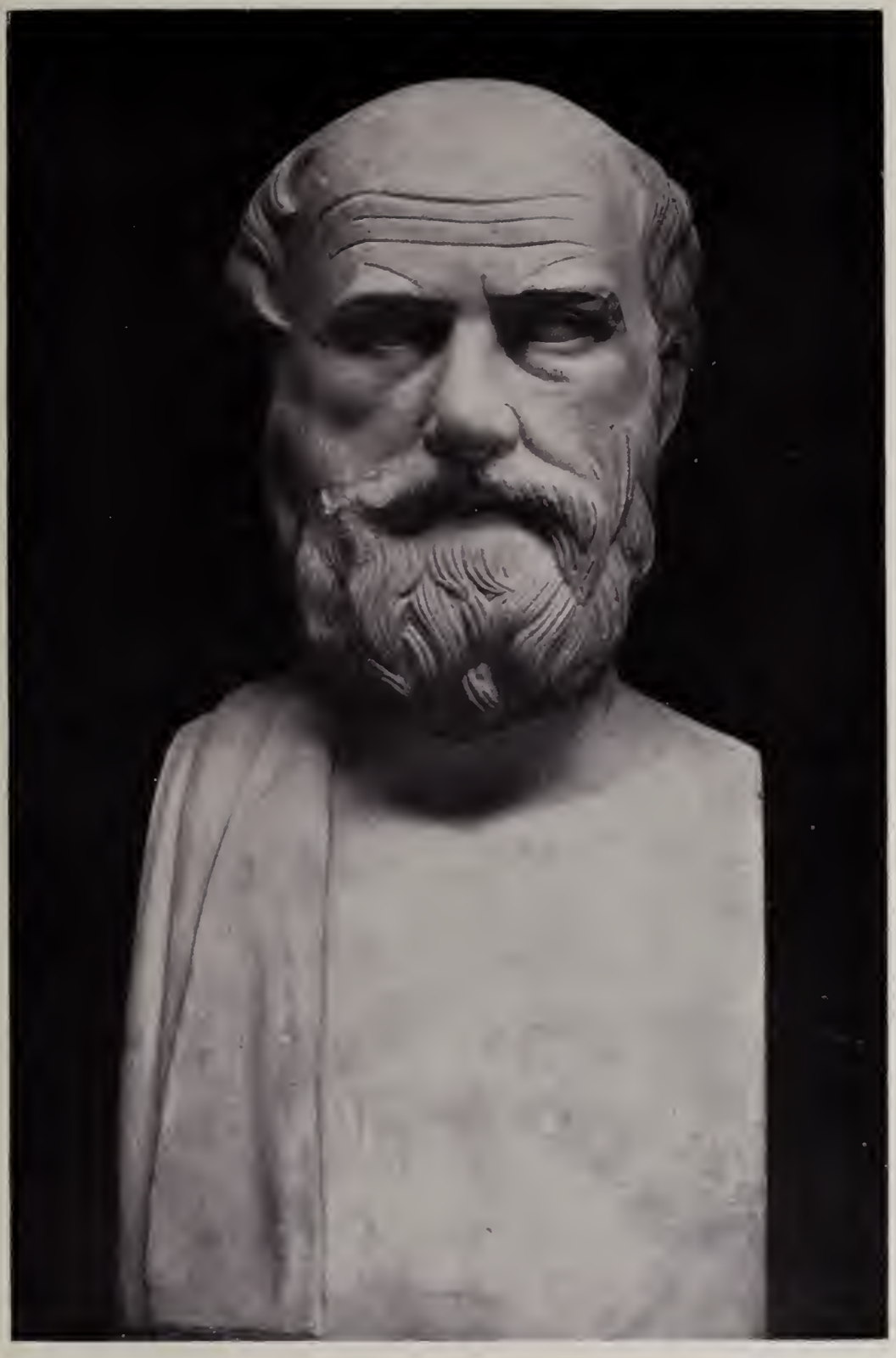
Herme des Platon. Rom, Vatikan



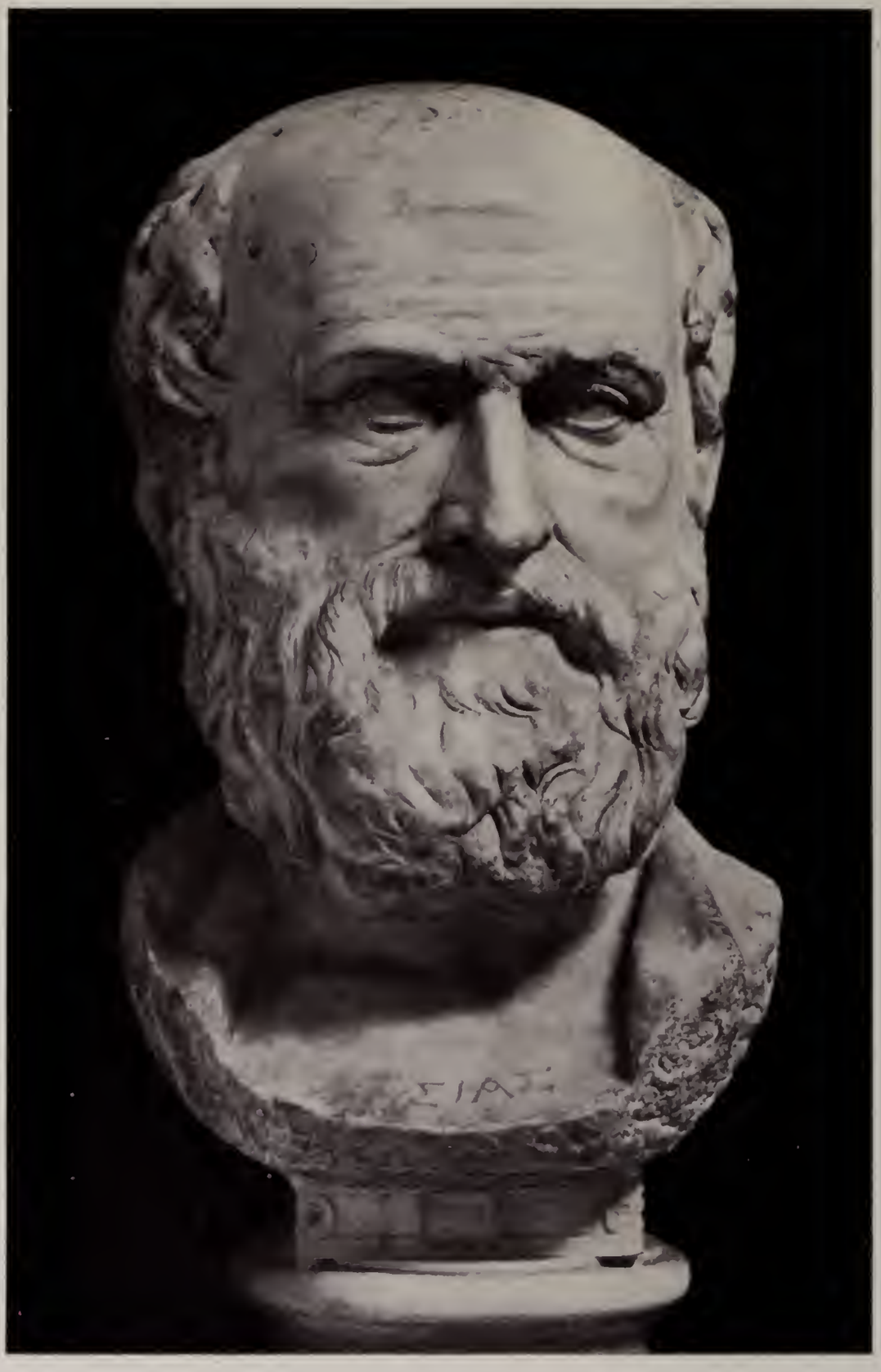
Platon. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Phot. Alinari

Grabmal des Prokles und Prokleides. Athen, Nationalmuseum

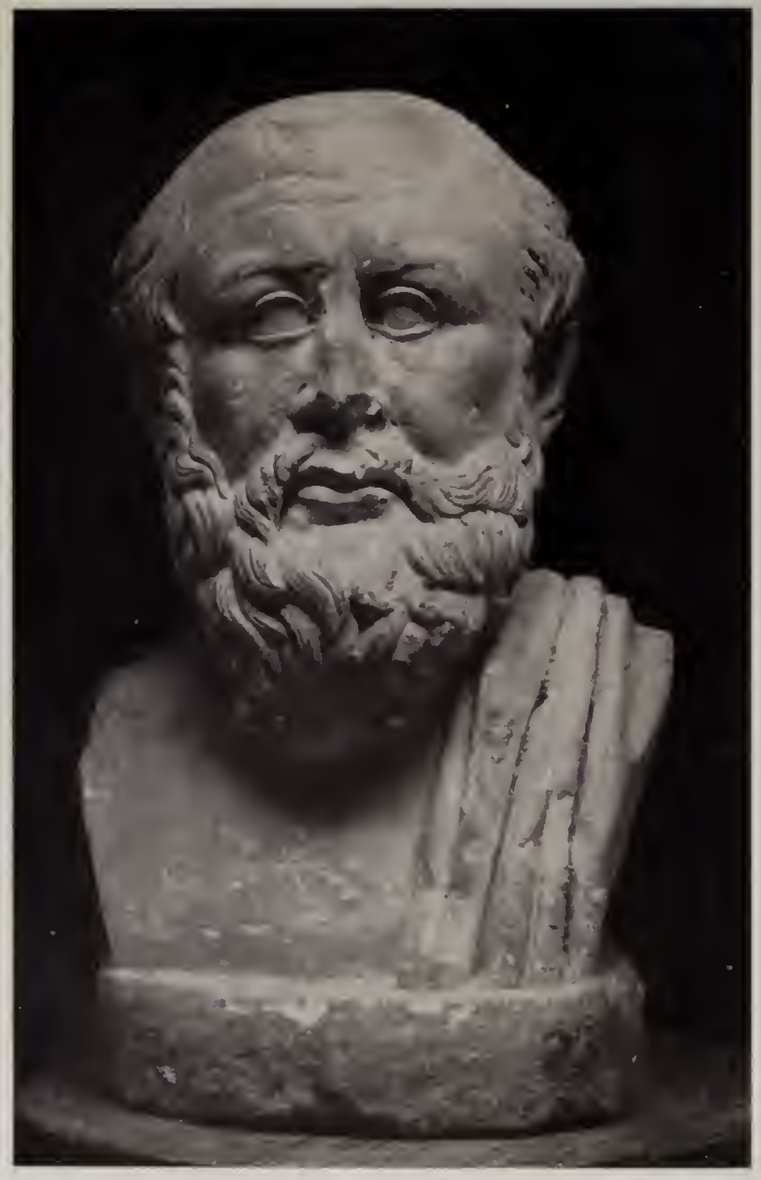


Lysias. Rom, Kapitolinisches Museum

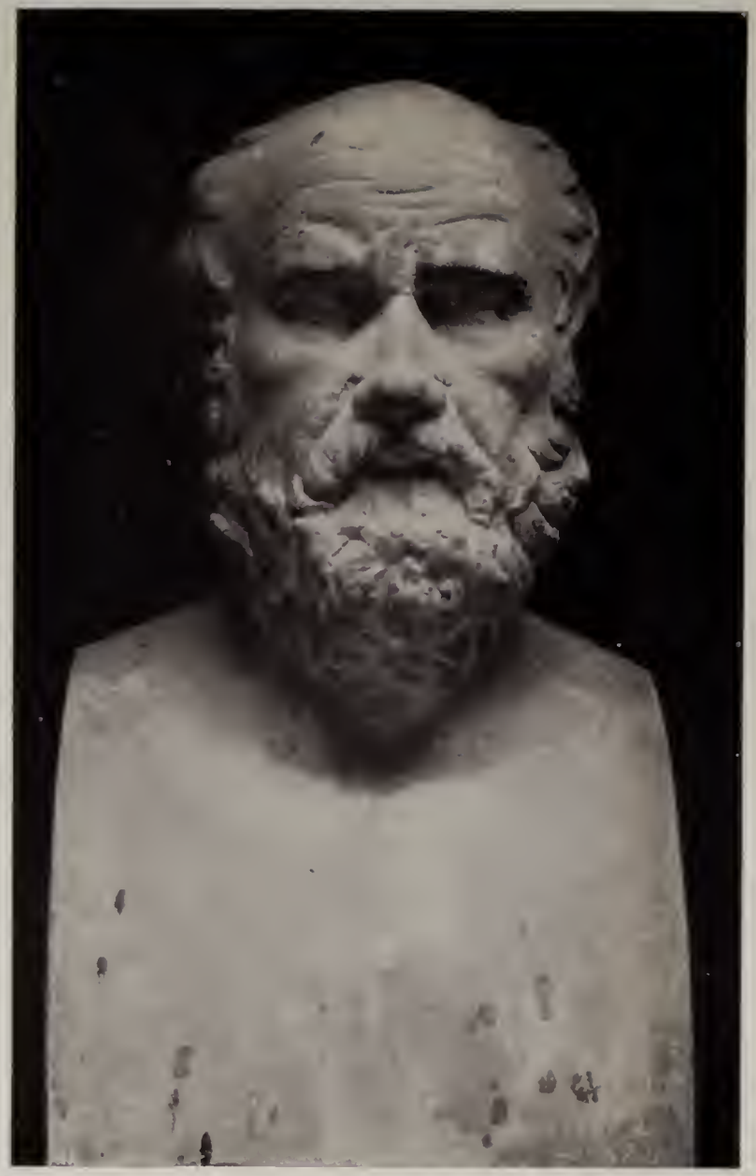


Phot. Alinari

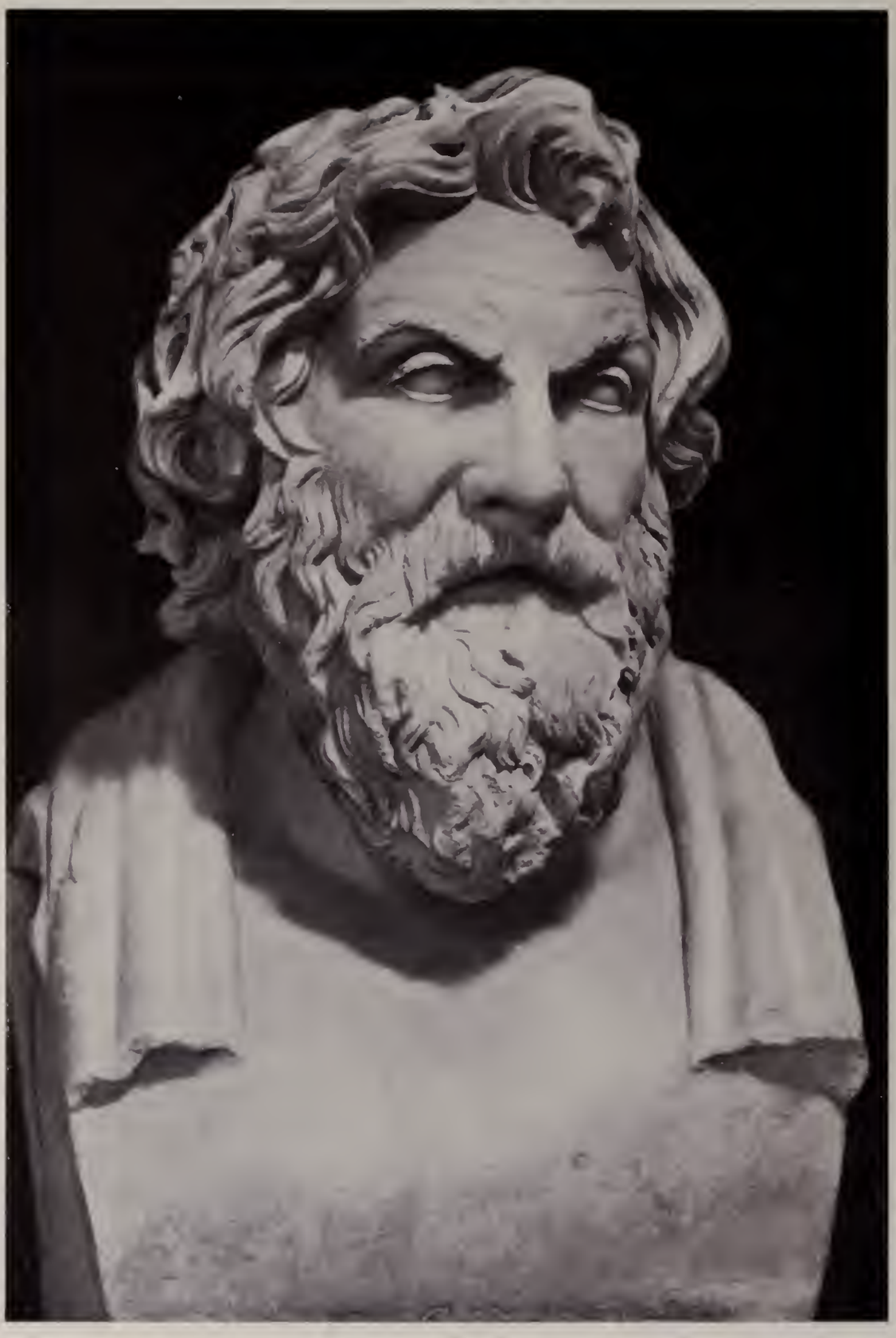
Lysias. Neapel, Nationalmuseum



a
Büste eines unbekannten Griechen
Rom, Konservatorenpalast

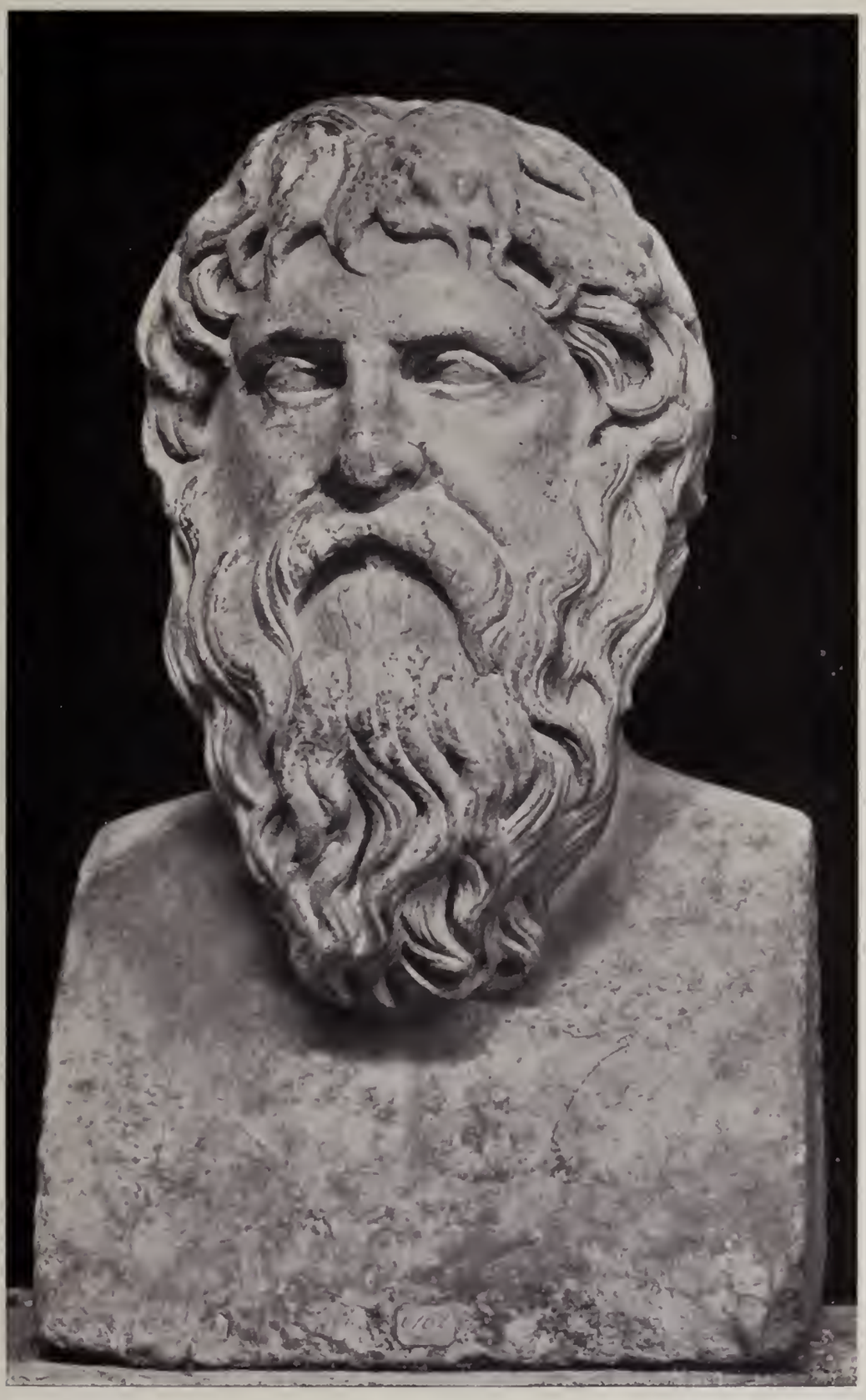


b
Herme eines unbekannten Griechen
Rom, Kapitolinisches Museum



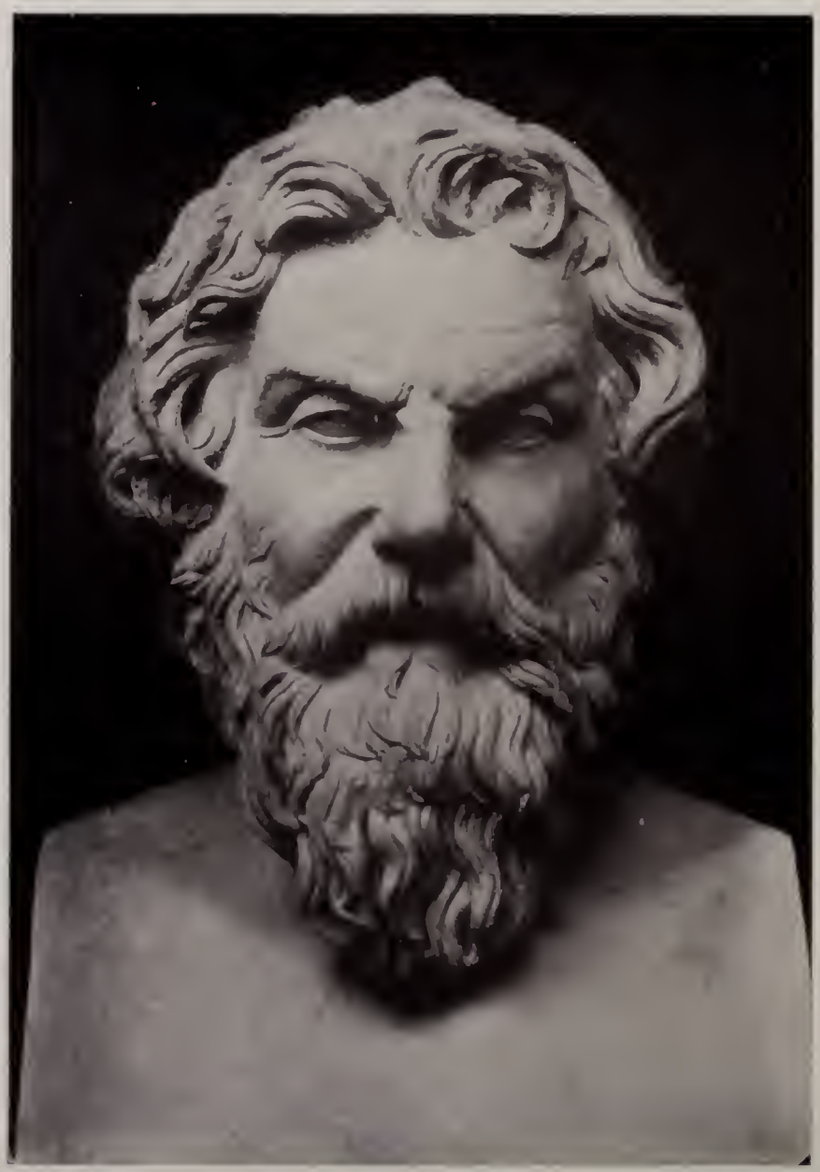
Phot. Alinari

Herme des Antisthenes. Rom, Vatikan



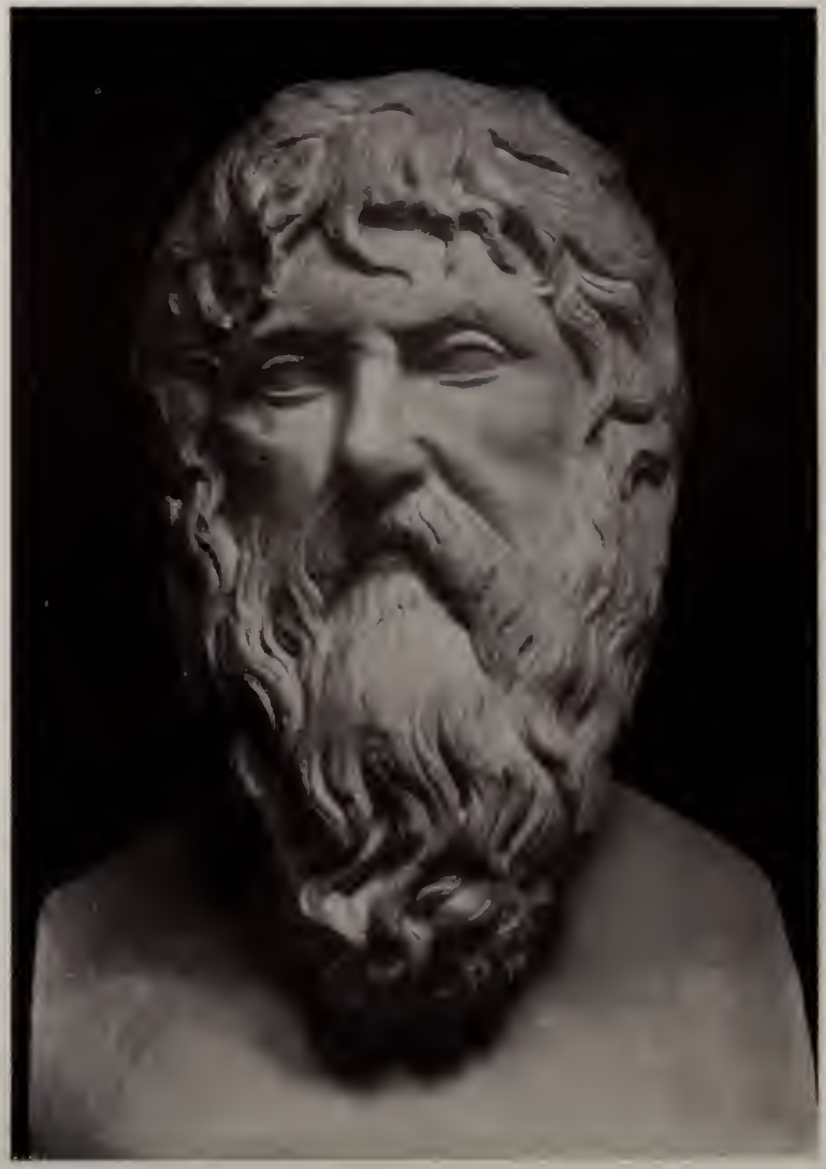
Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



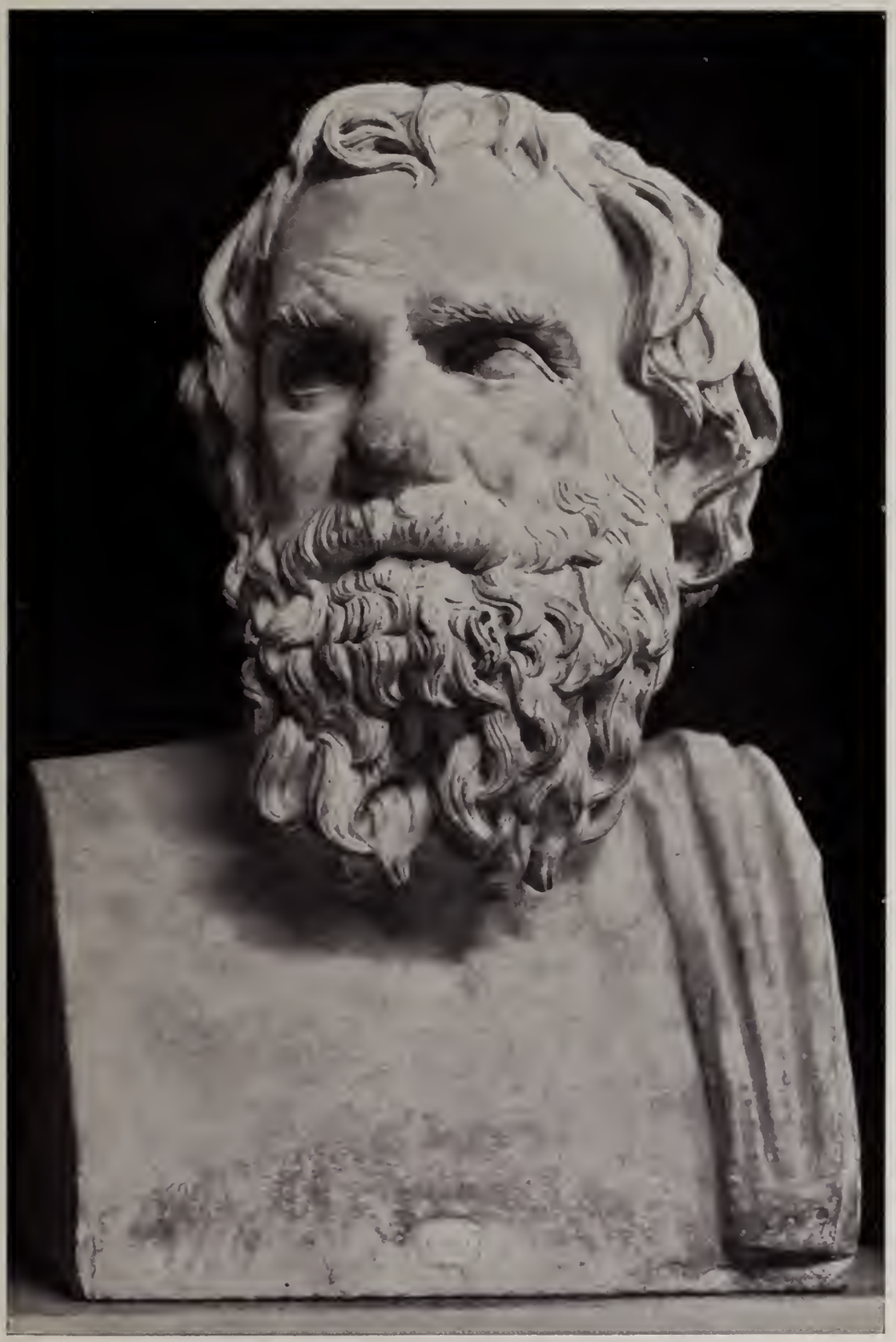
a Phot. Faraglia

Herme des Antisthenes. Rom, Vatikan



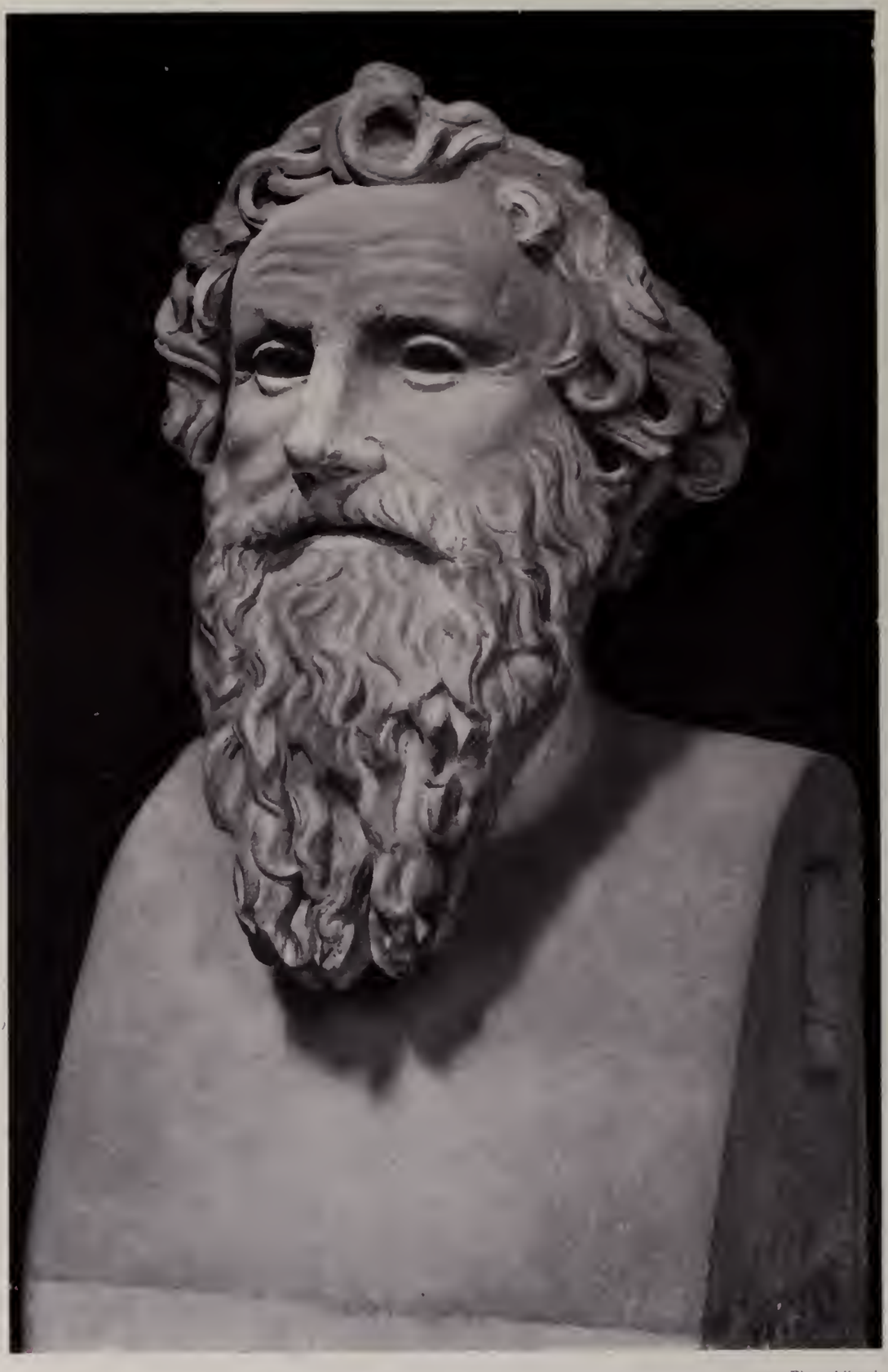
b Phot. Faraglia

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan



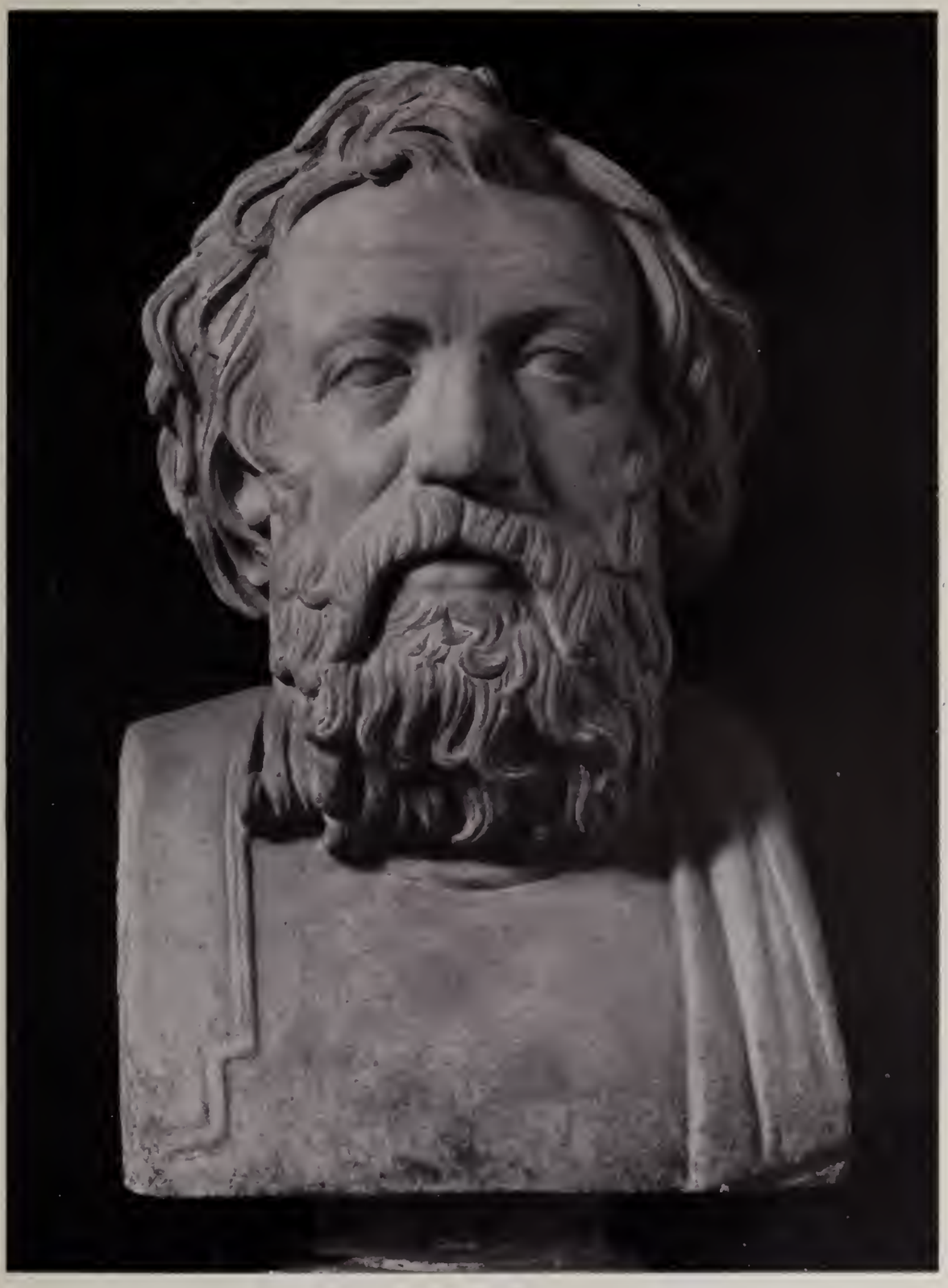
Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



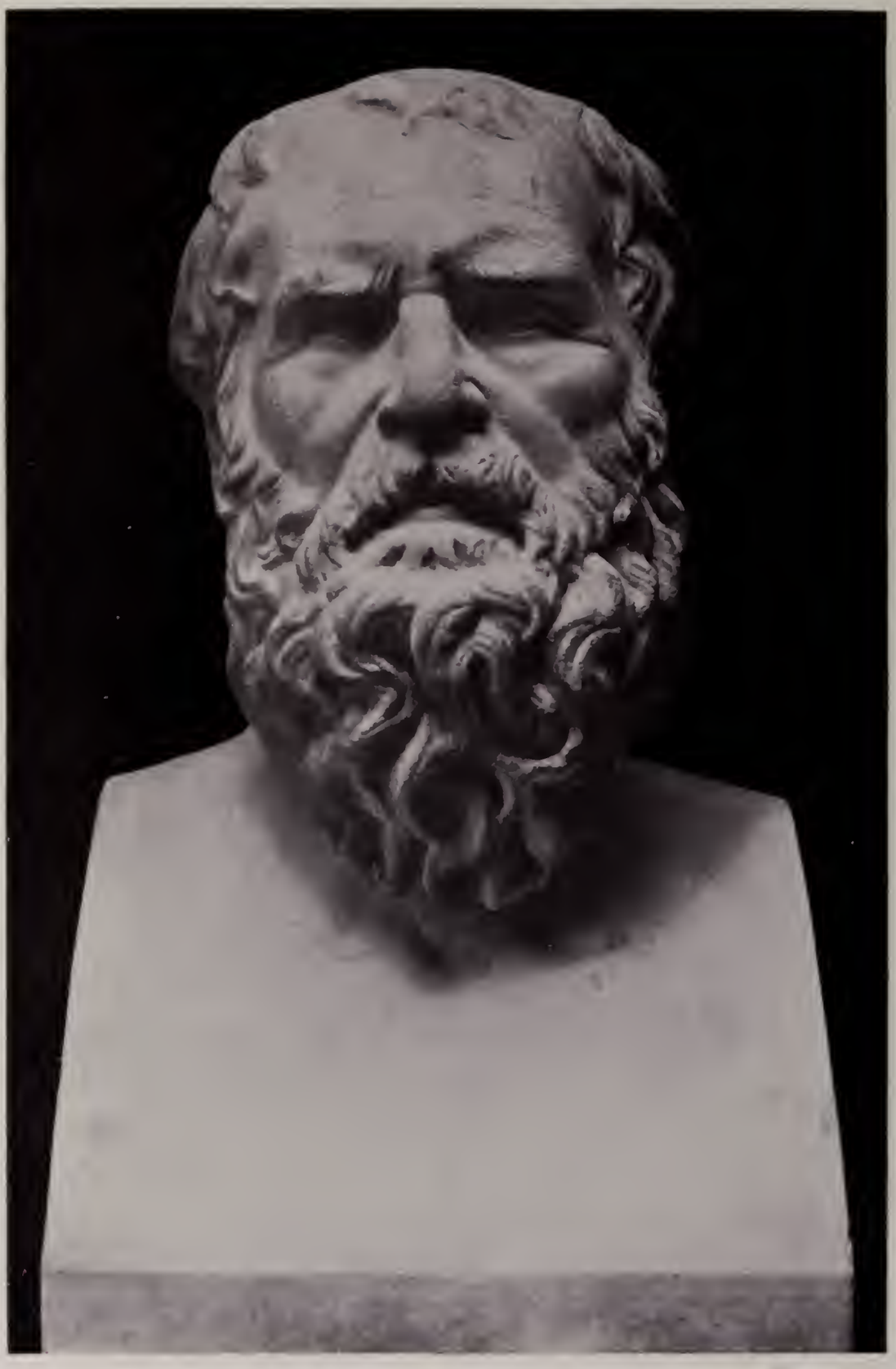
Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani

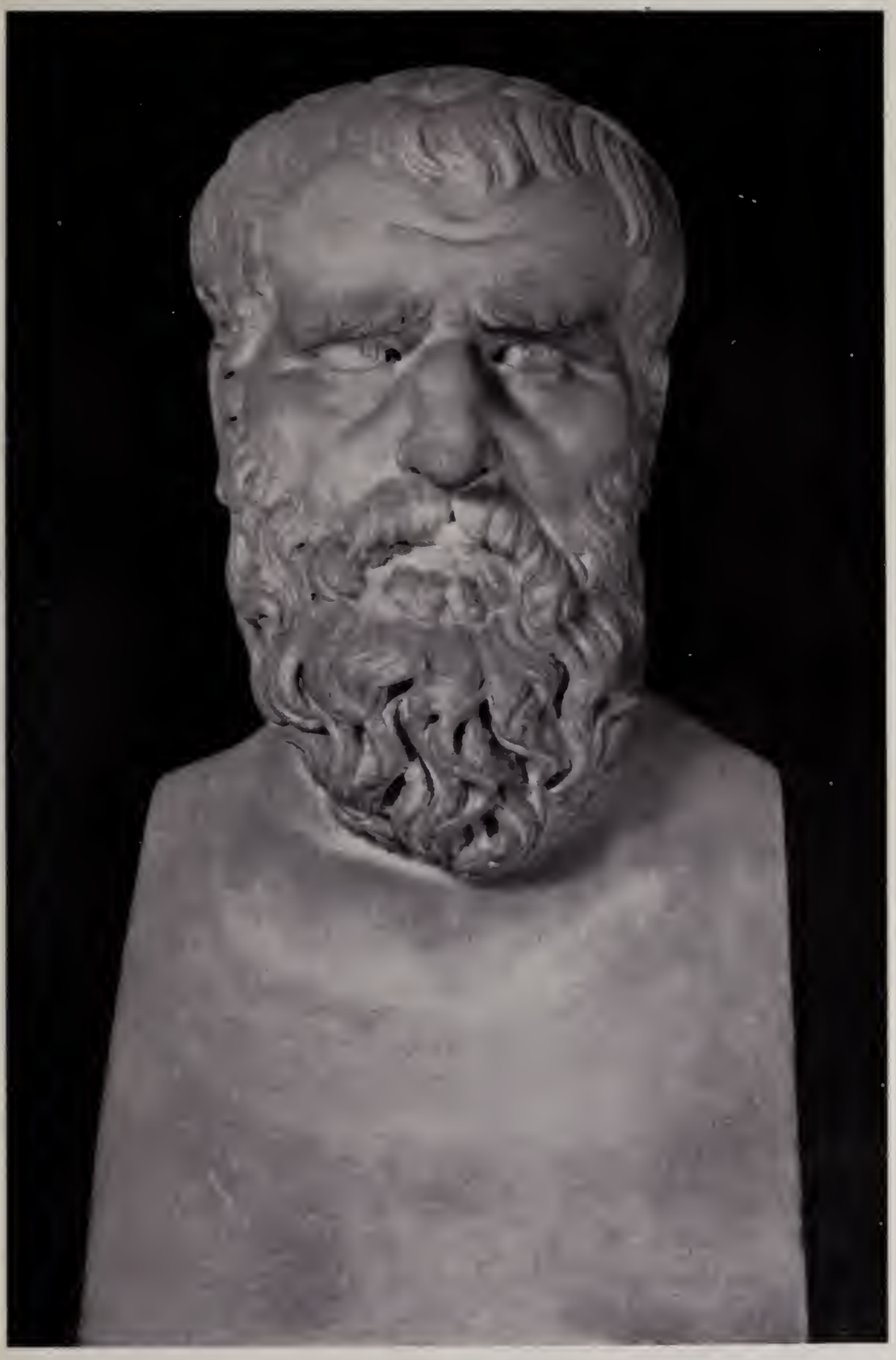


Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum



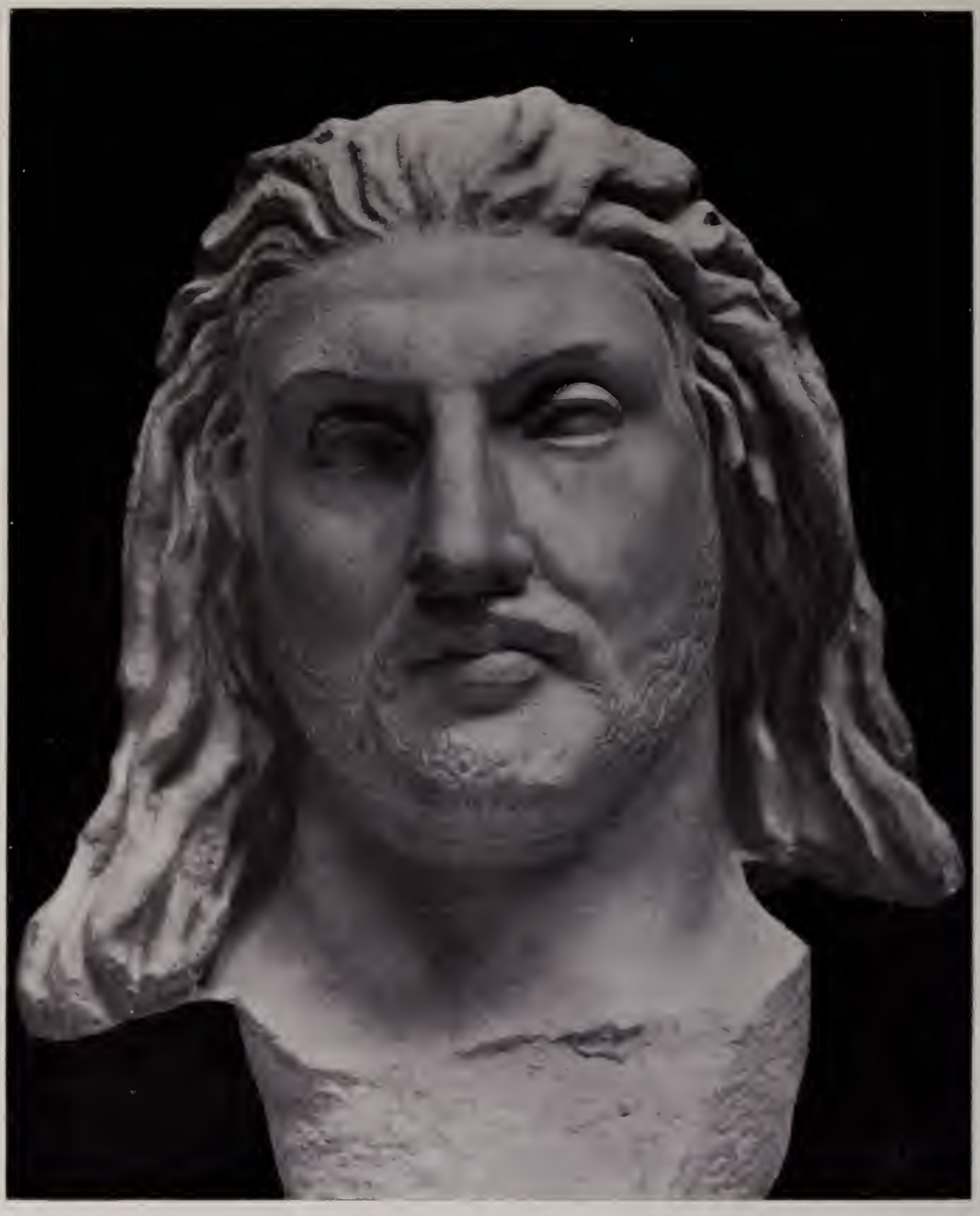
Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum

Bronzekopf eines Afrikaners. London, Britisches Museum

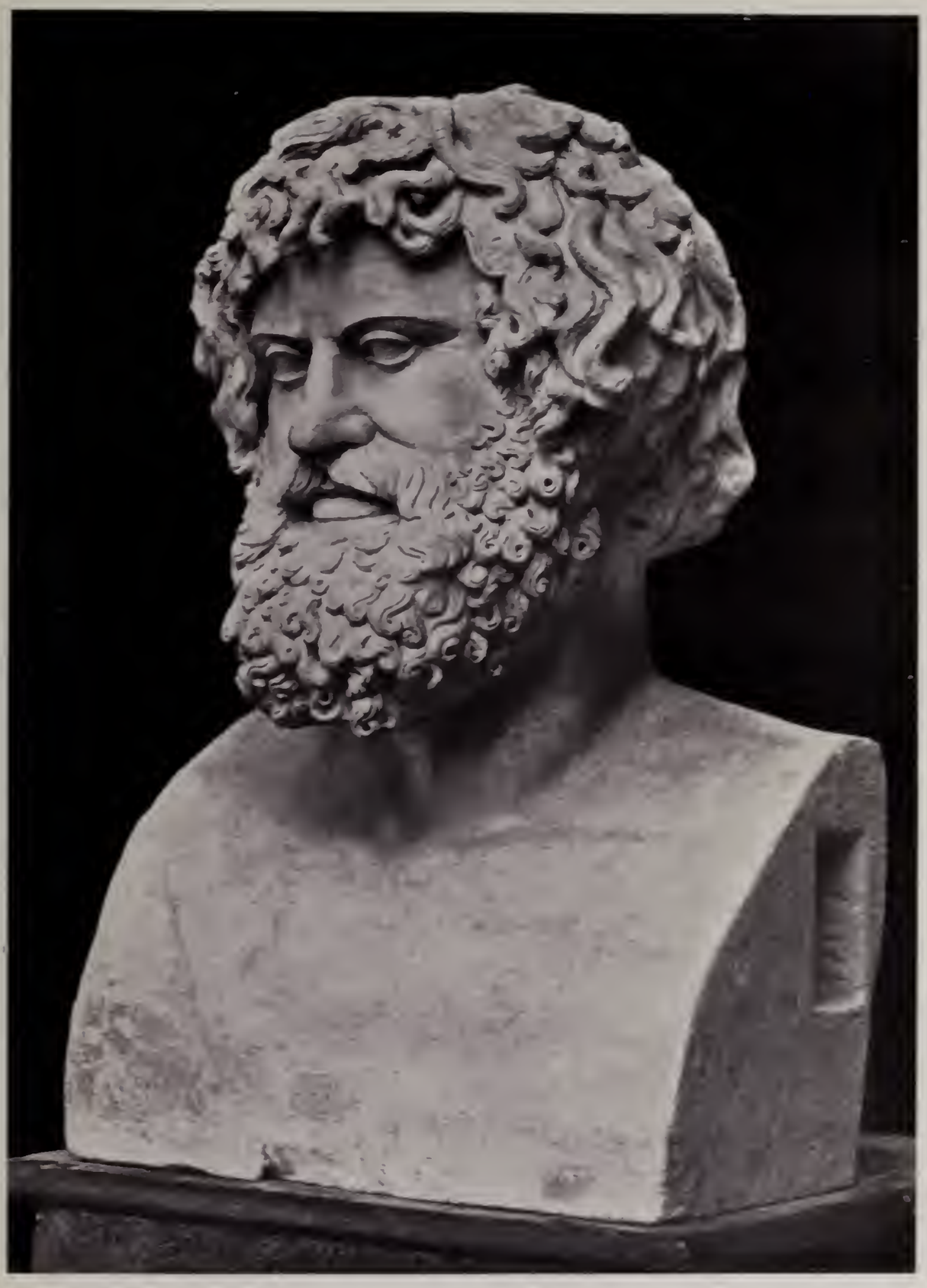
Phot. W. A. Mansell & Co.

Kolossalstatue des Mausolos. London, Britisches Museum



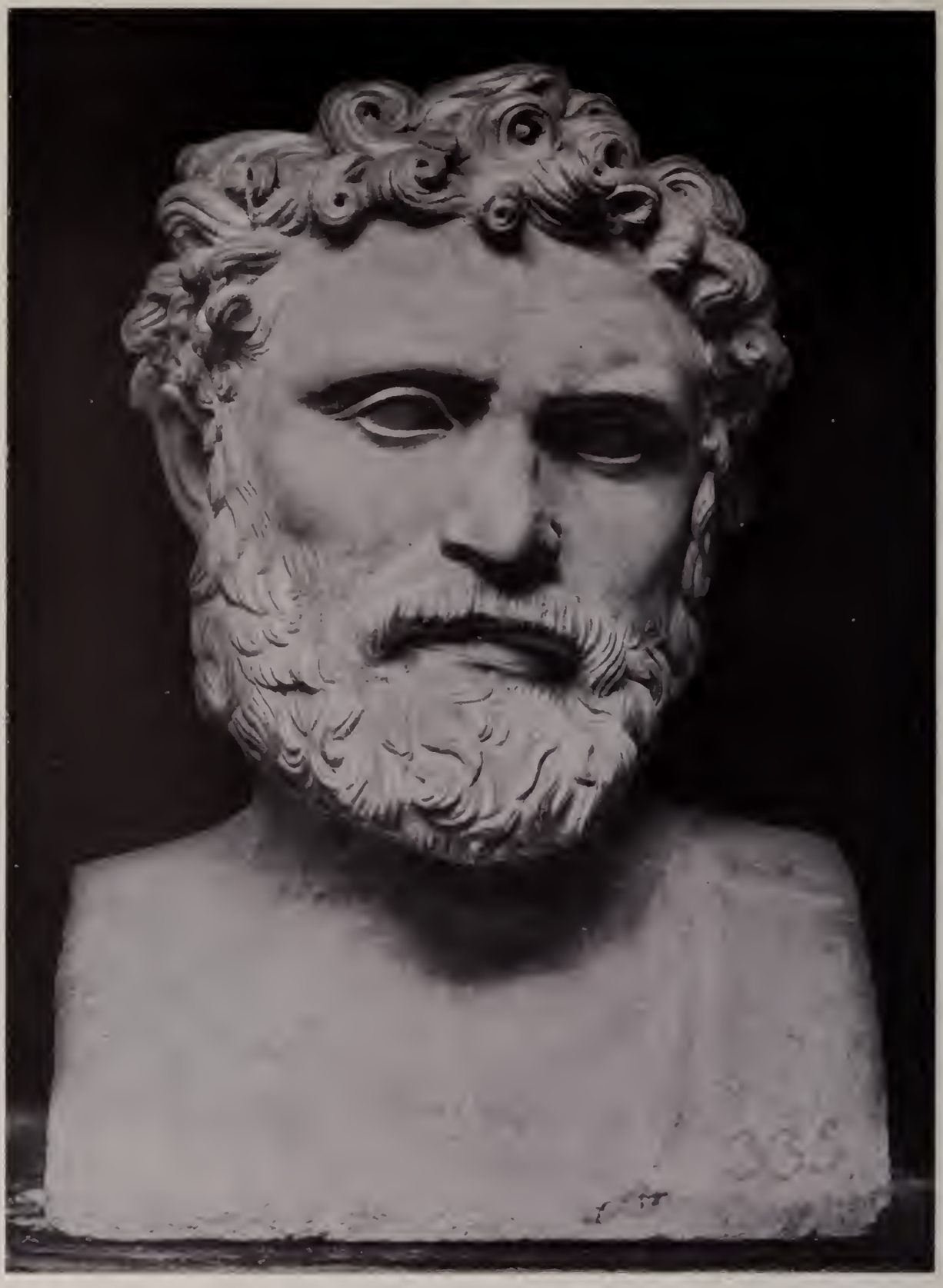
Phot. Giraudon

Kopf des Mausolos. London, Britisches Museum



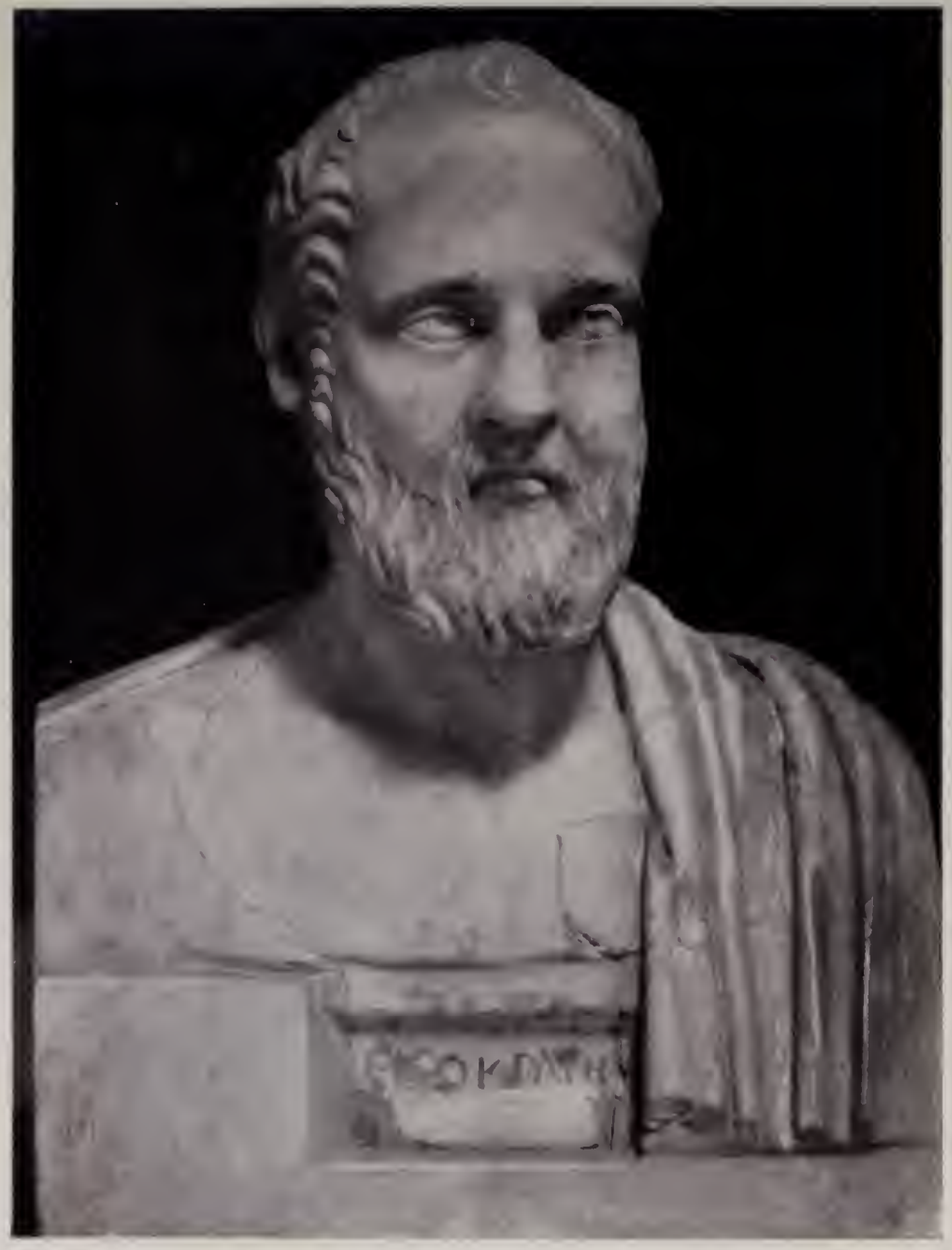
Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



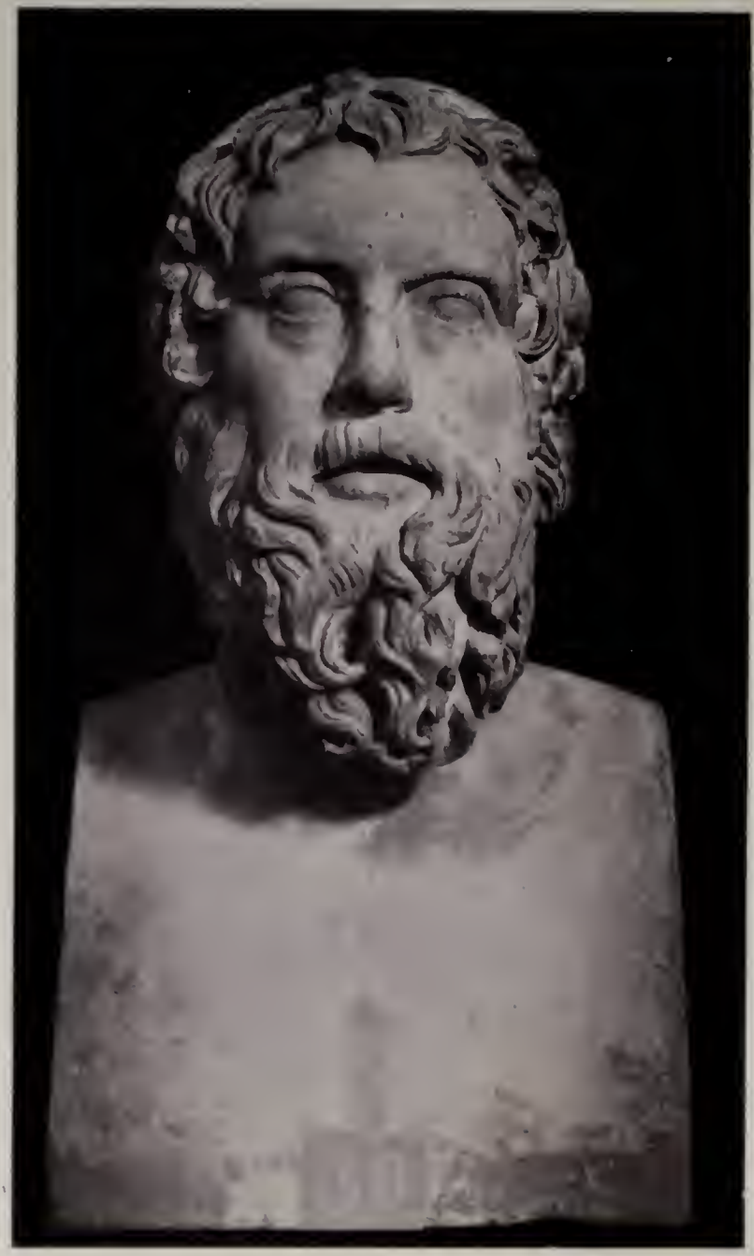
Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



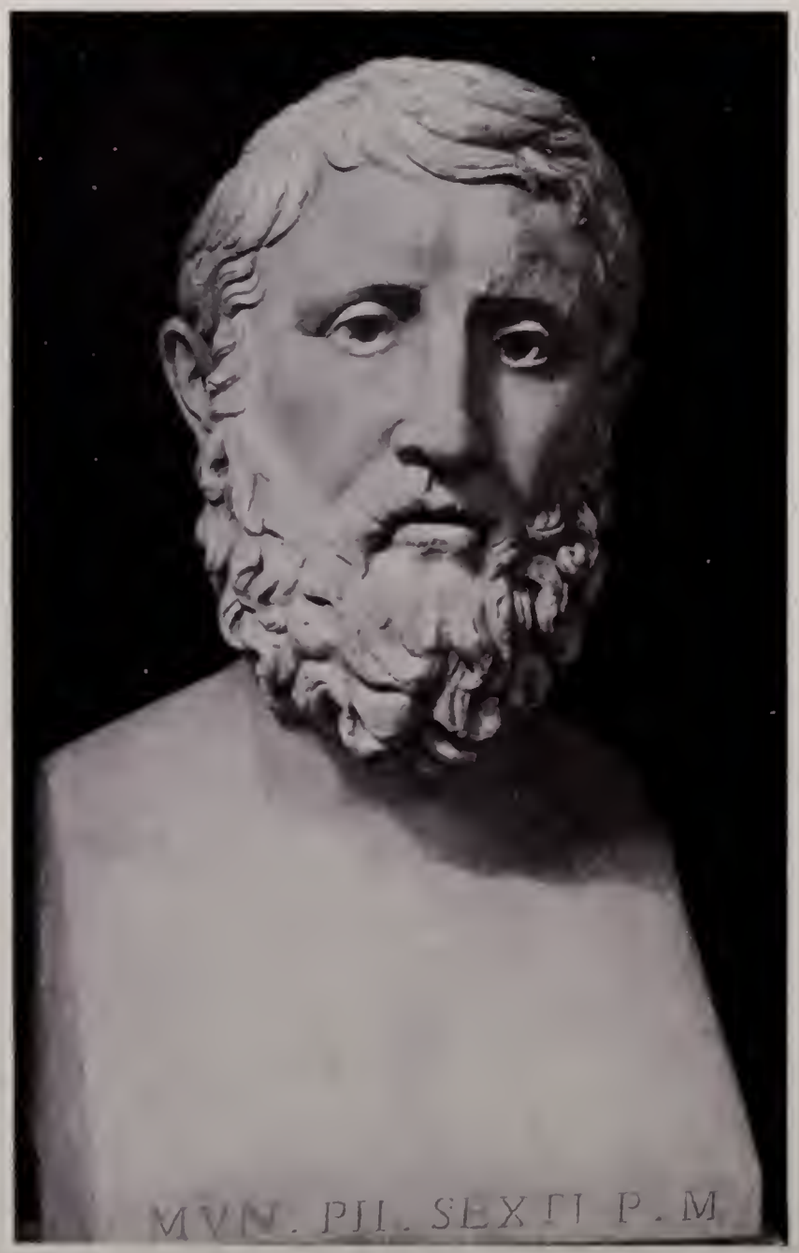
a Phot. Alinari

Herme des Isokrates
Rom, Villa Albani



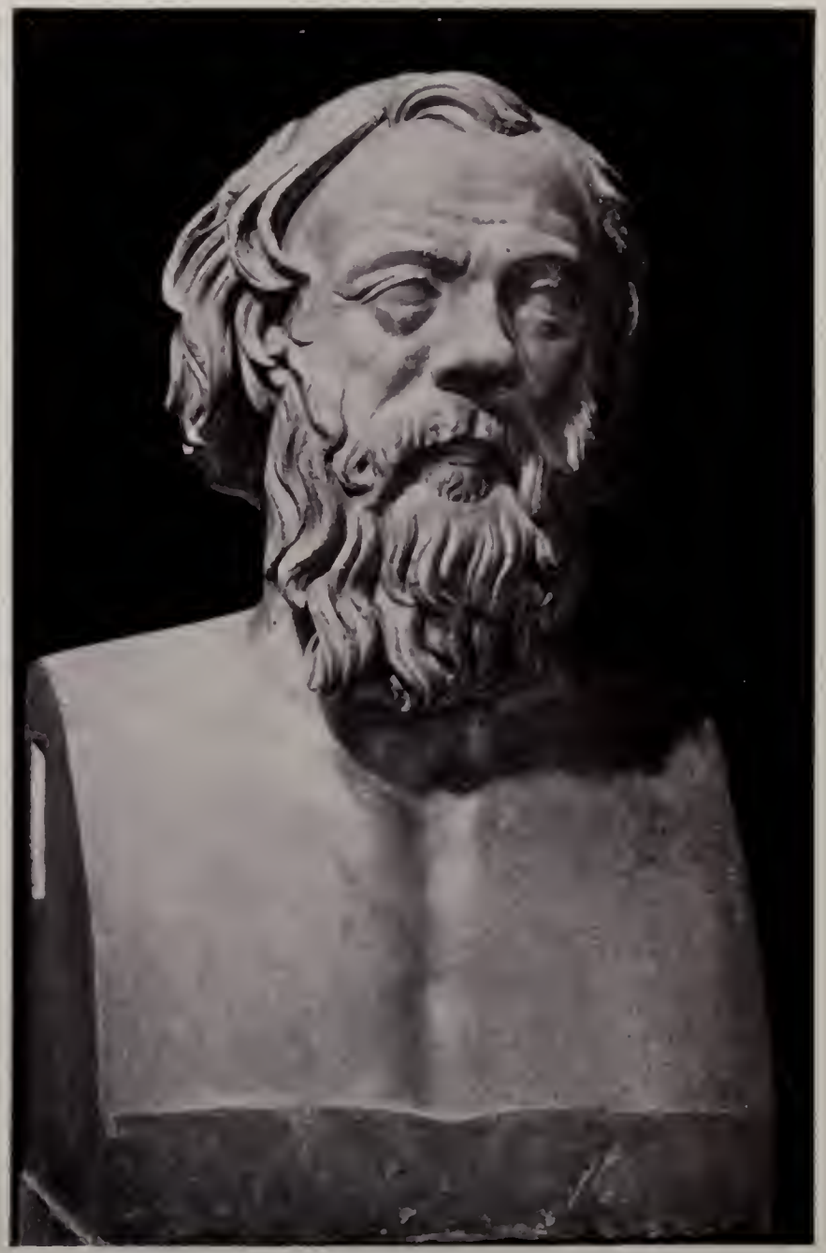
b Phot. Anderson

Herme eines unbekannten Griechen
Rom, Kapitolinisches Museum



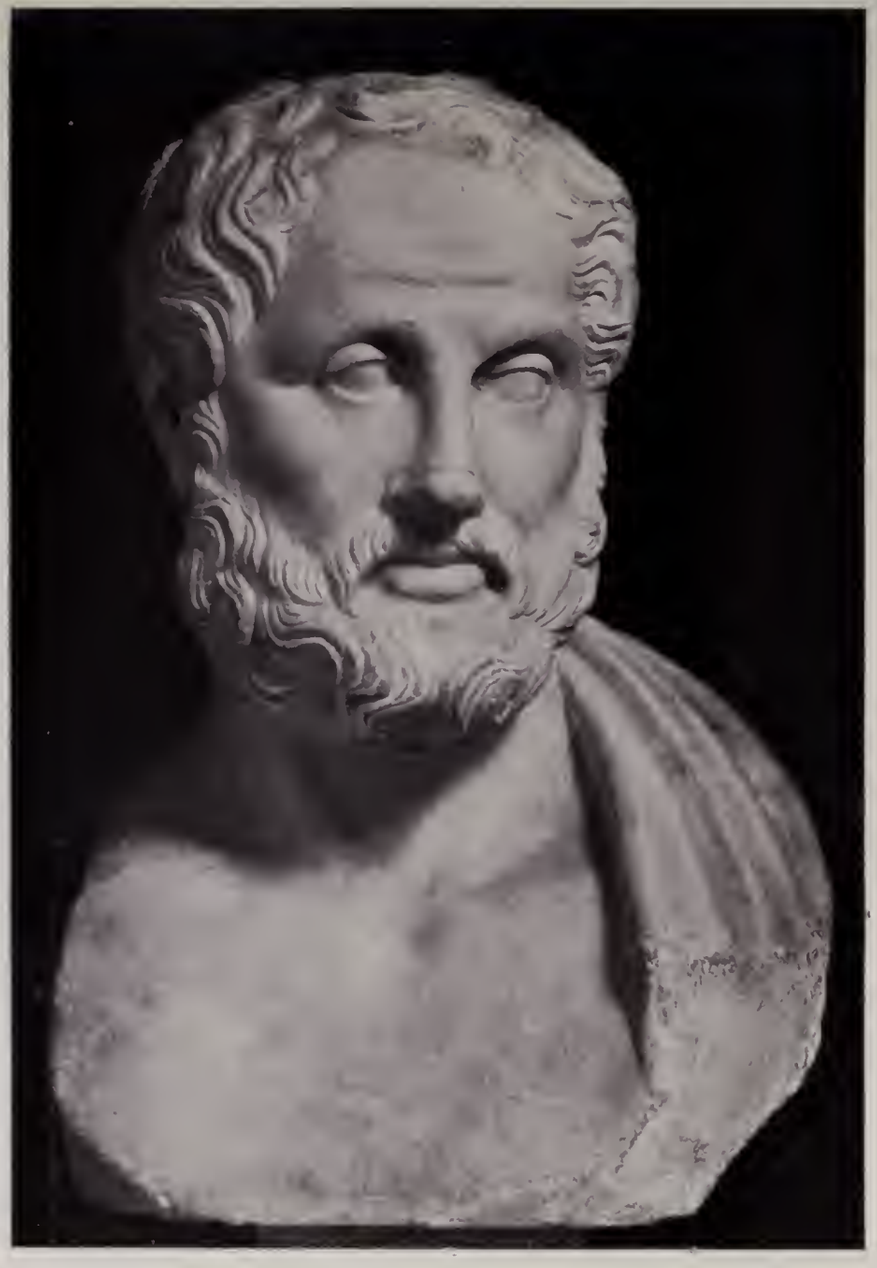
a Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan



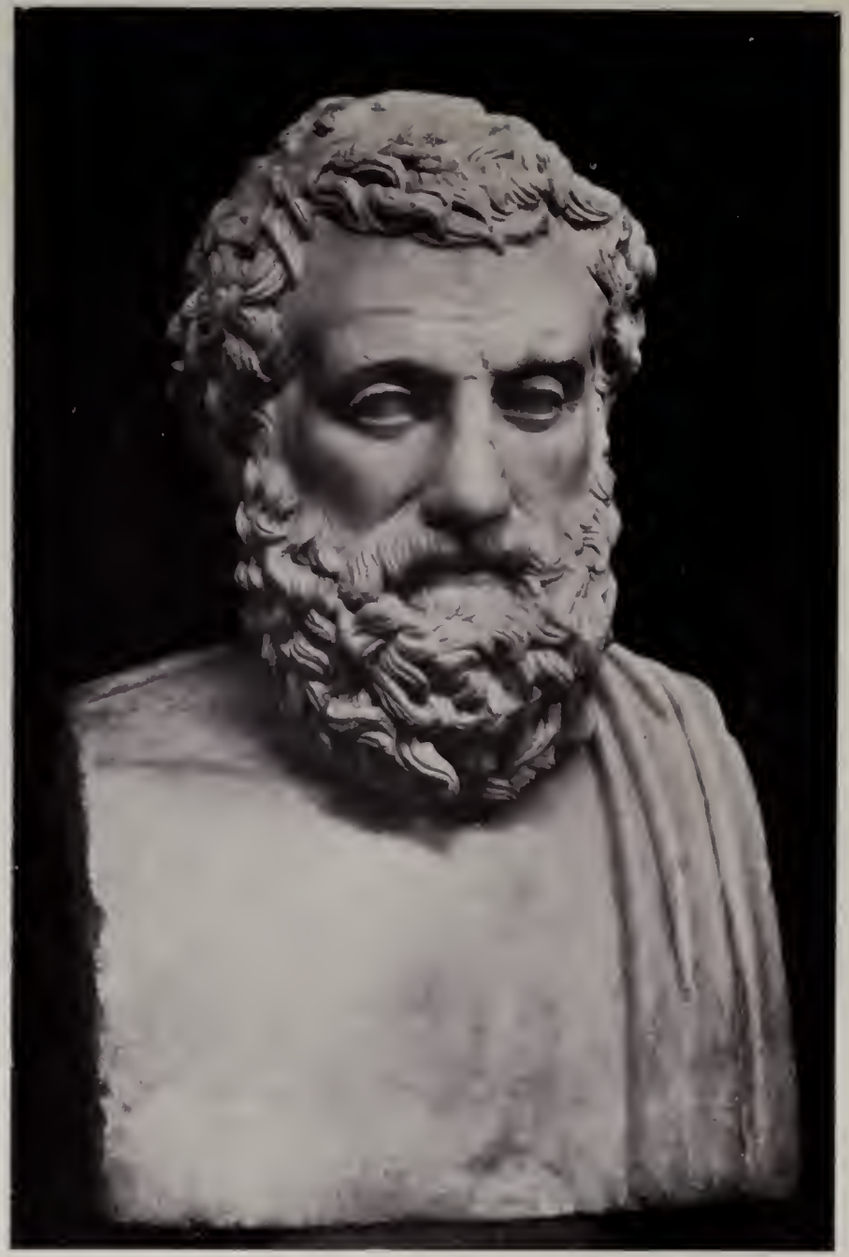
b Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien



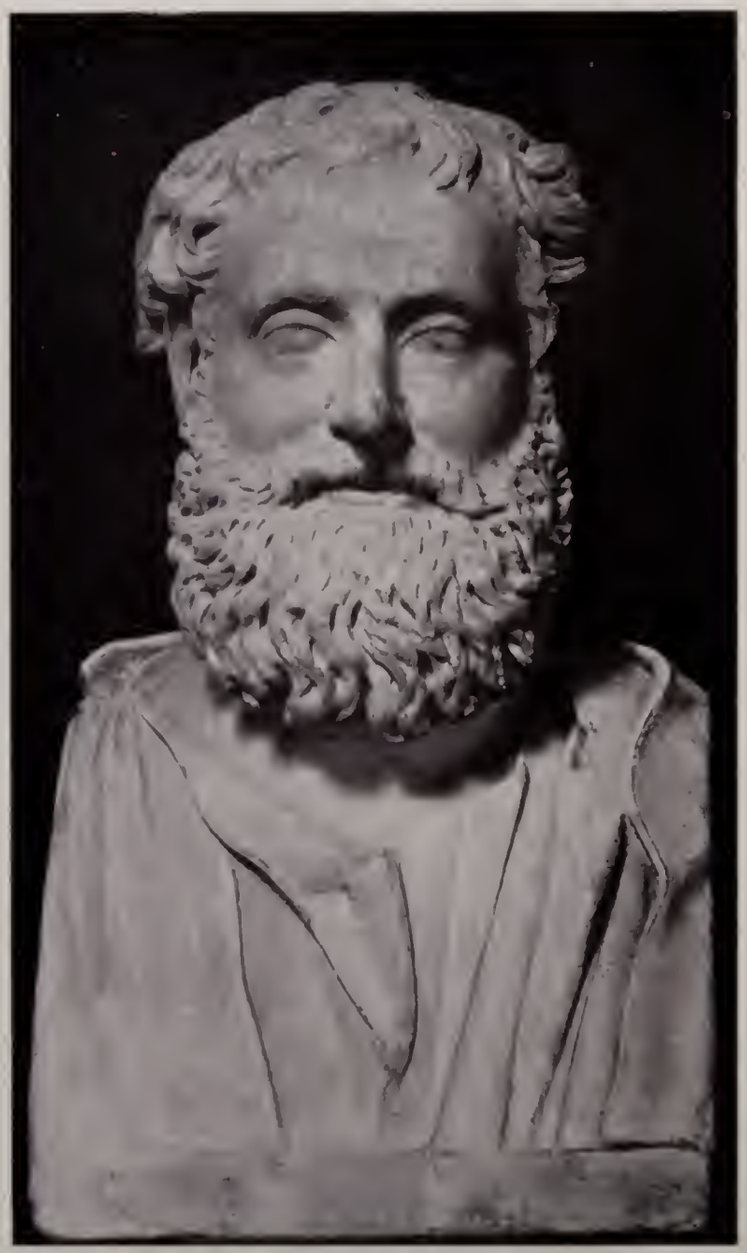
a Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



b Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

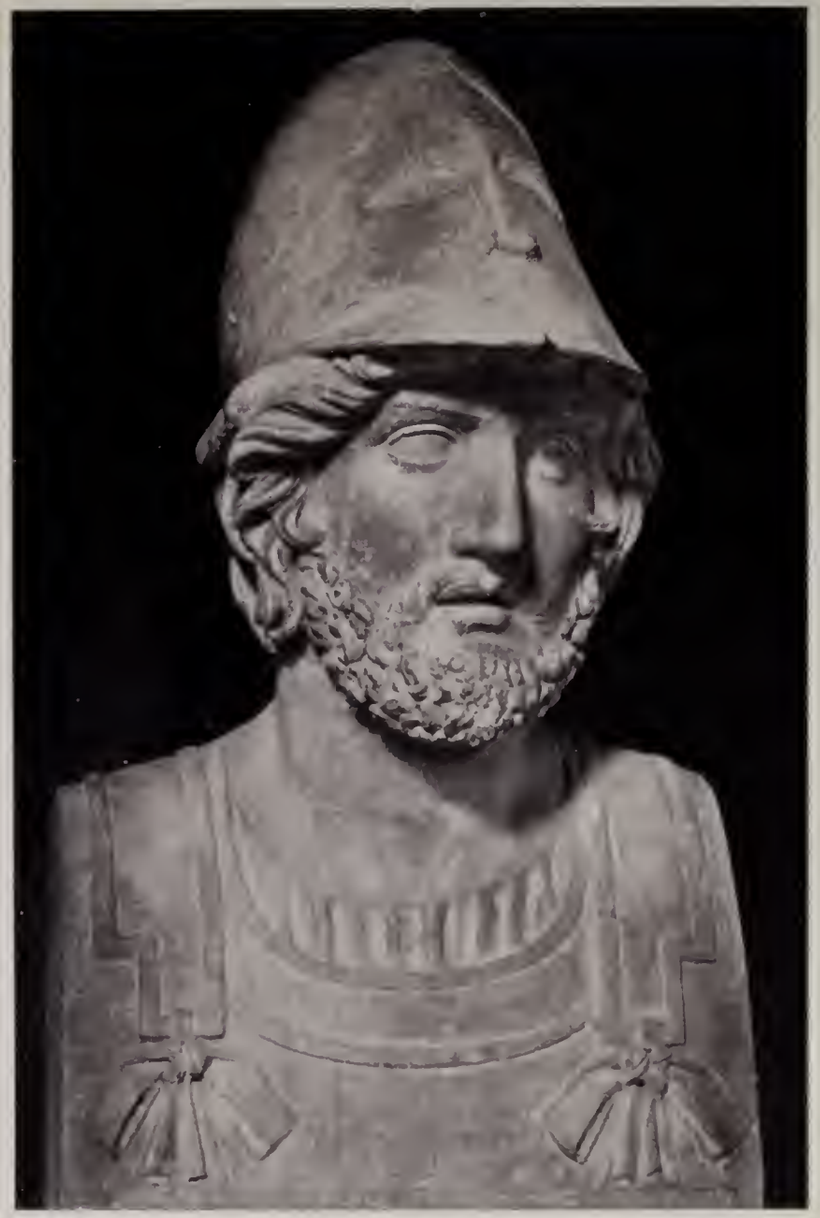


a Phot. Anderson

Herme eines unbekannten Griechen
Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen
Rom, Kapitolinisches Museum



a Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Strategen. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Alinari

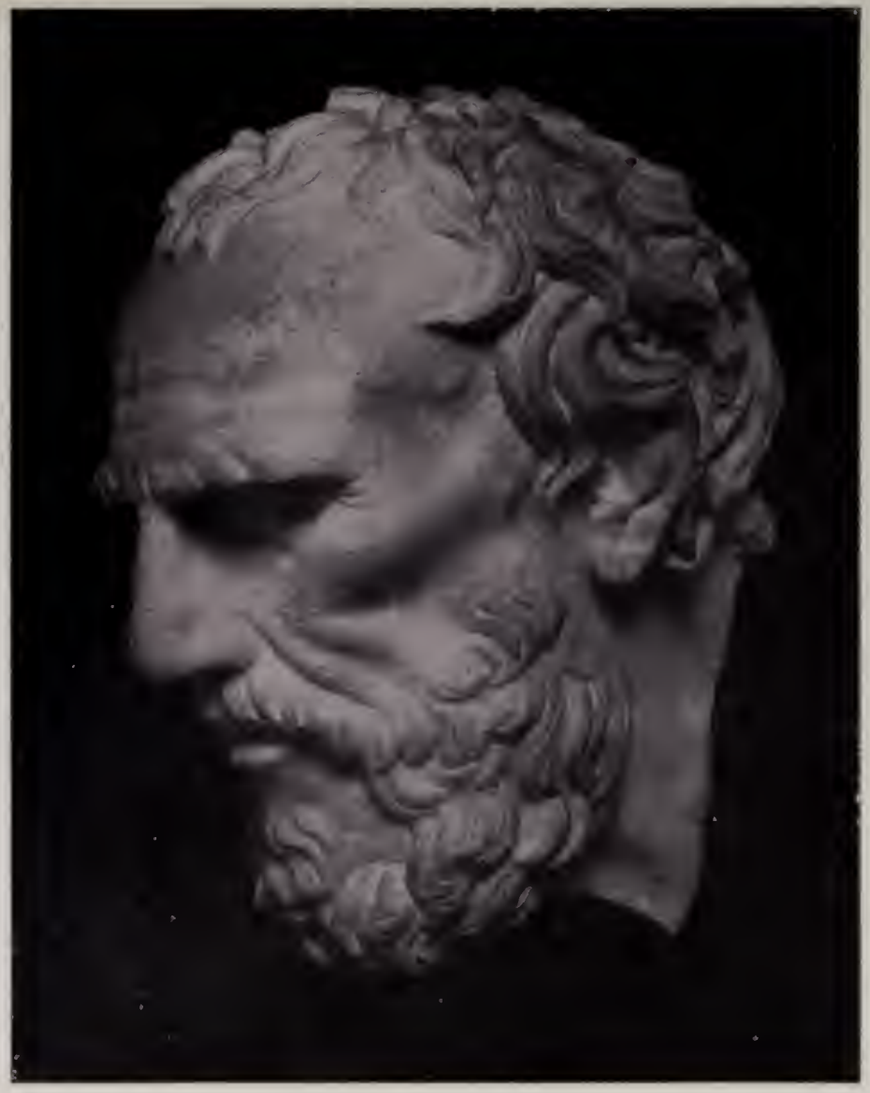
Herme eines unbekannten Strategen. Rom, Villa Albani

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Lateran

Phot. Alinari

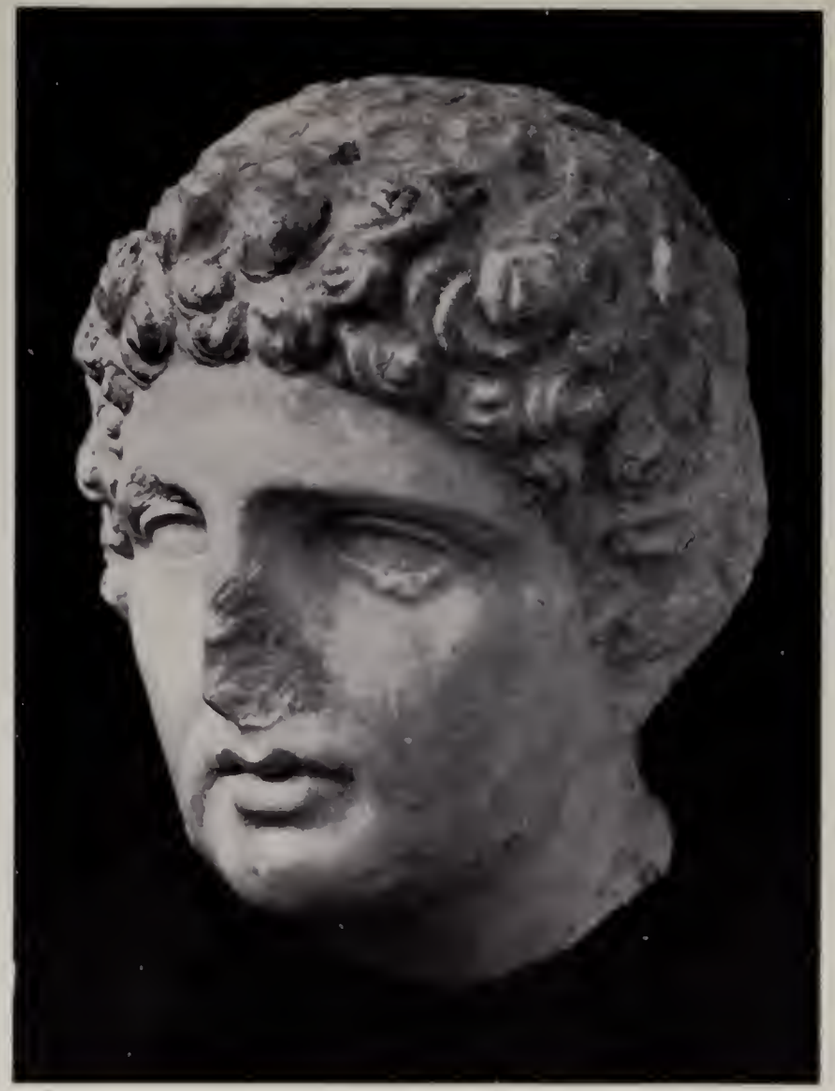
Grabmal des Aristonautes. Athen, Nationalmuseum

Kopf einer Athletenstatue. Dresden, Albertinum



a

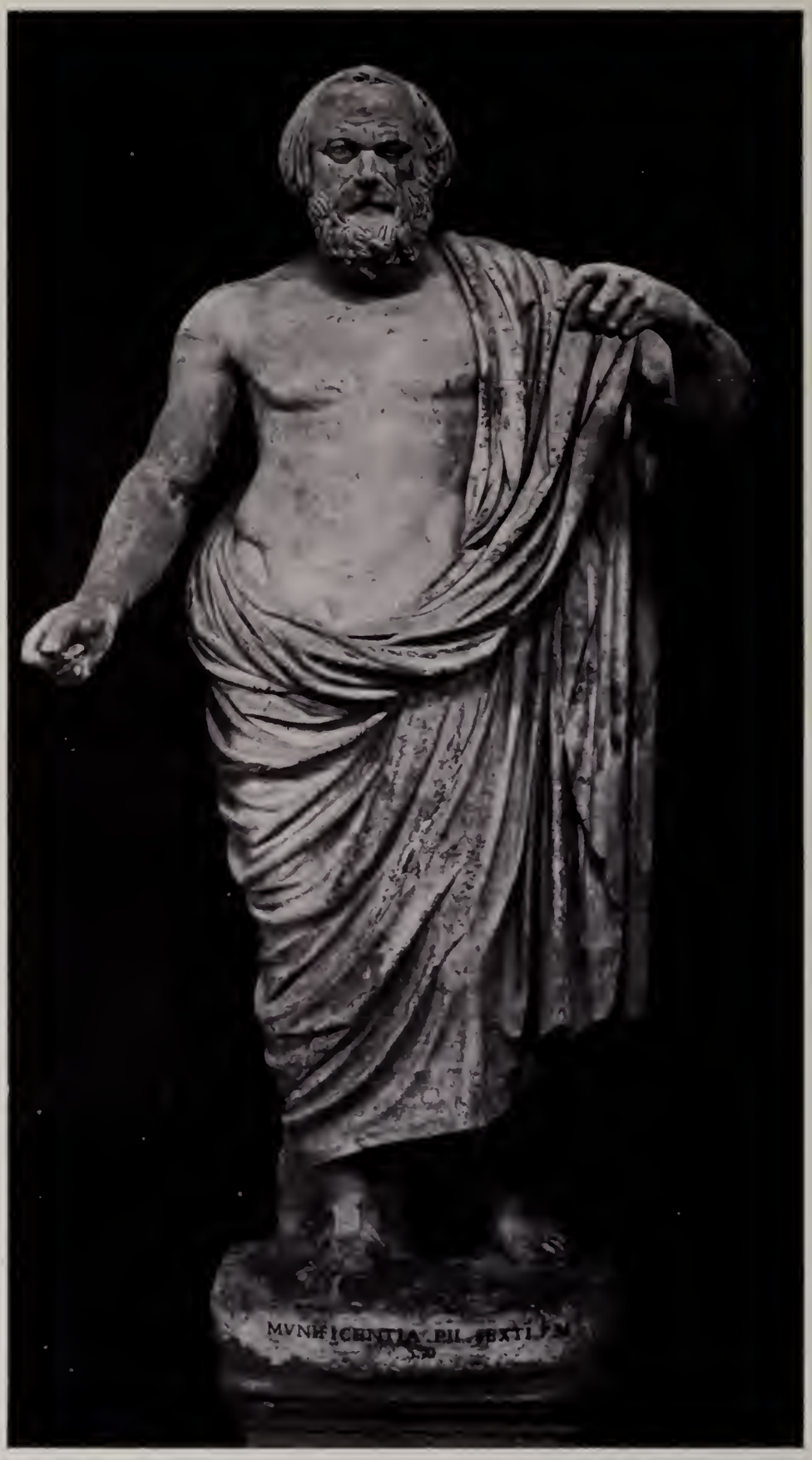
Kopf eines bärtigen Alten von einem Grabmal
Rom, Sammlung Barracco



b

Phot. Coolidge

Weiblicher Kopf von einem Grabmal
Boston, Museum of fine Arts



Phot. Moscioni

Statue eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan

Phot. Alinari

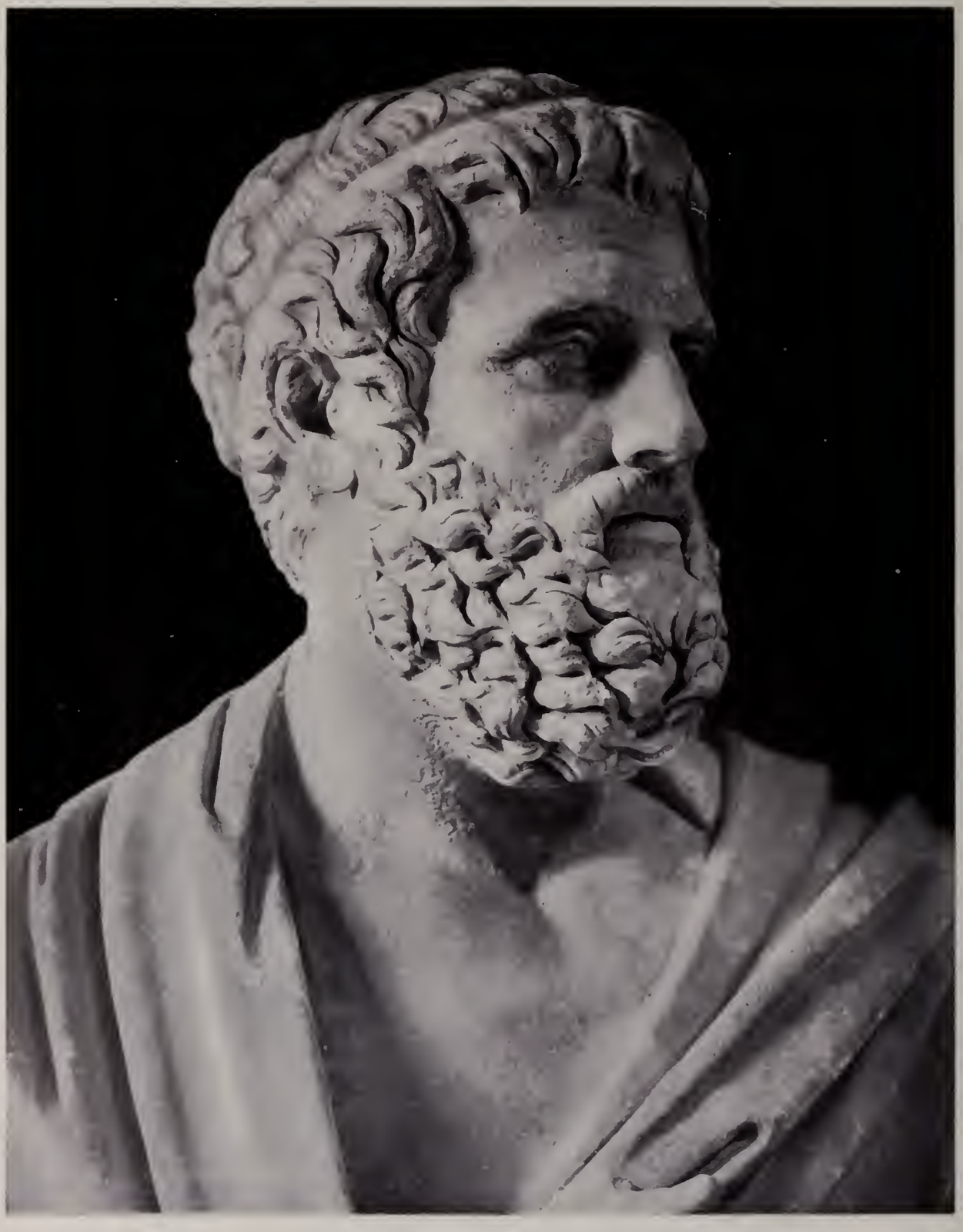
Jünglingsstatue aus Eretria. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari

Statue des Sophokles. Rom, Lateran

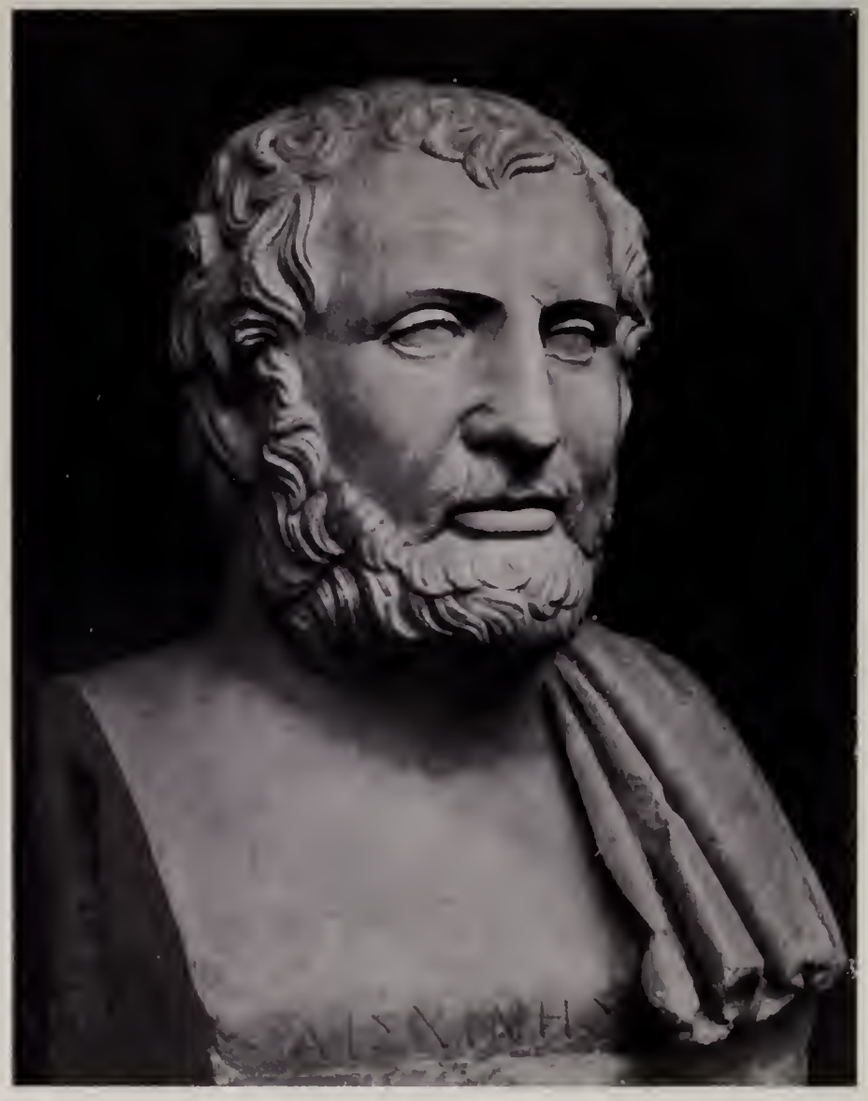
Phot. Brogi

Statue des Aischines. Neapel, Nationalmuseum



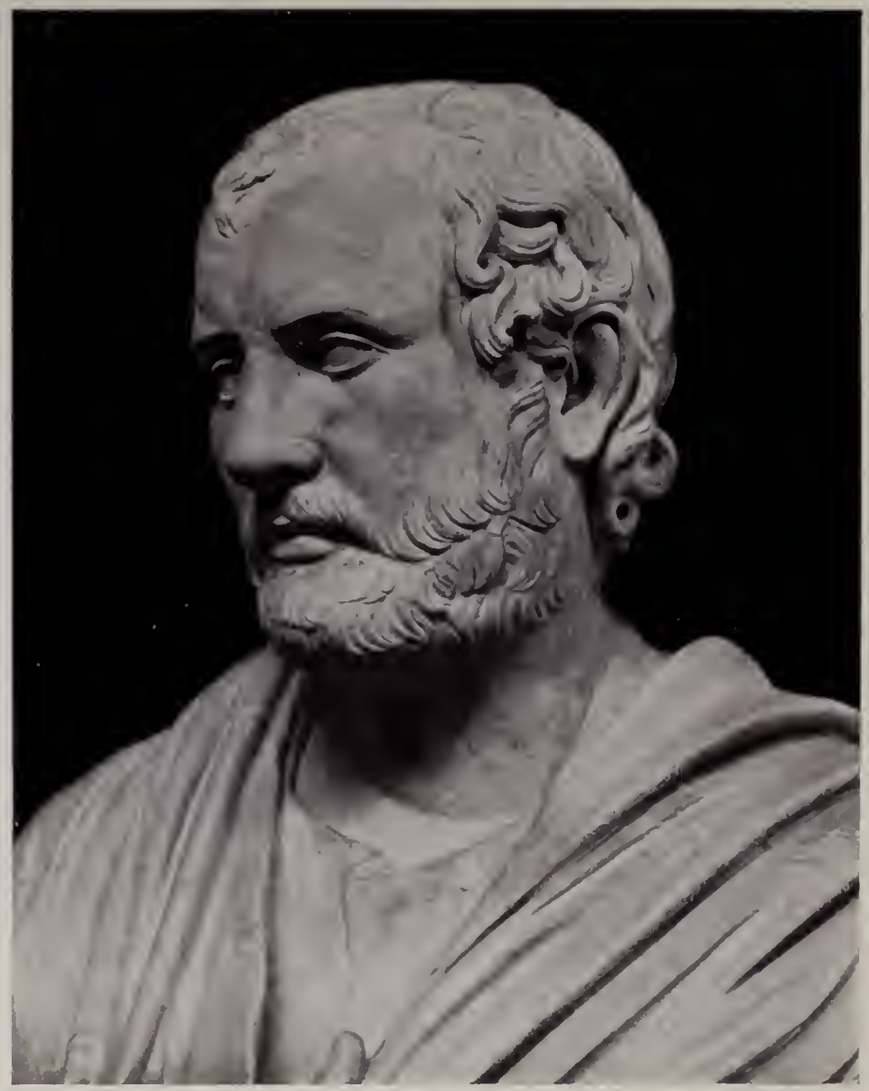
Phot. Alinari

Kopf der Sophokles-Statue T. 52



a Phot. Anderson

Herme des Aischines. Rom, Vatikan



b Phot. Brogi

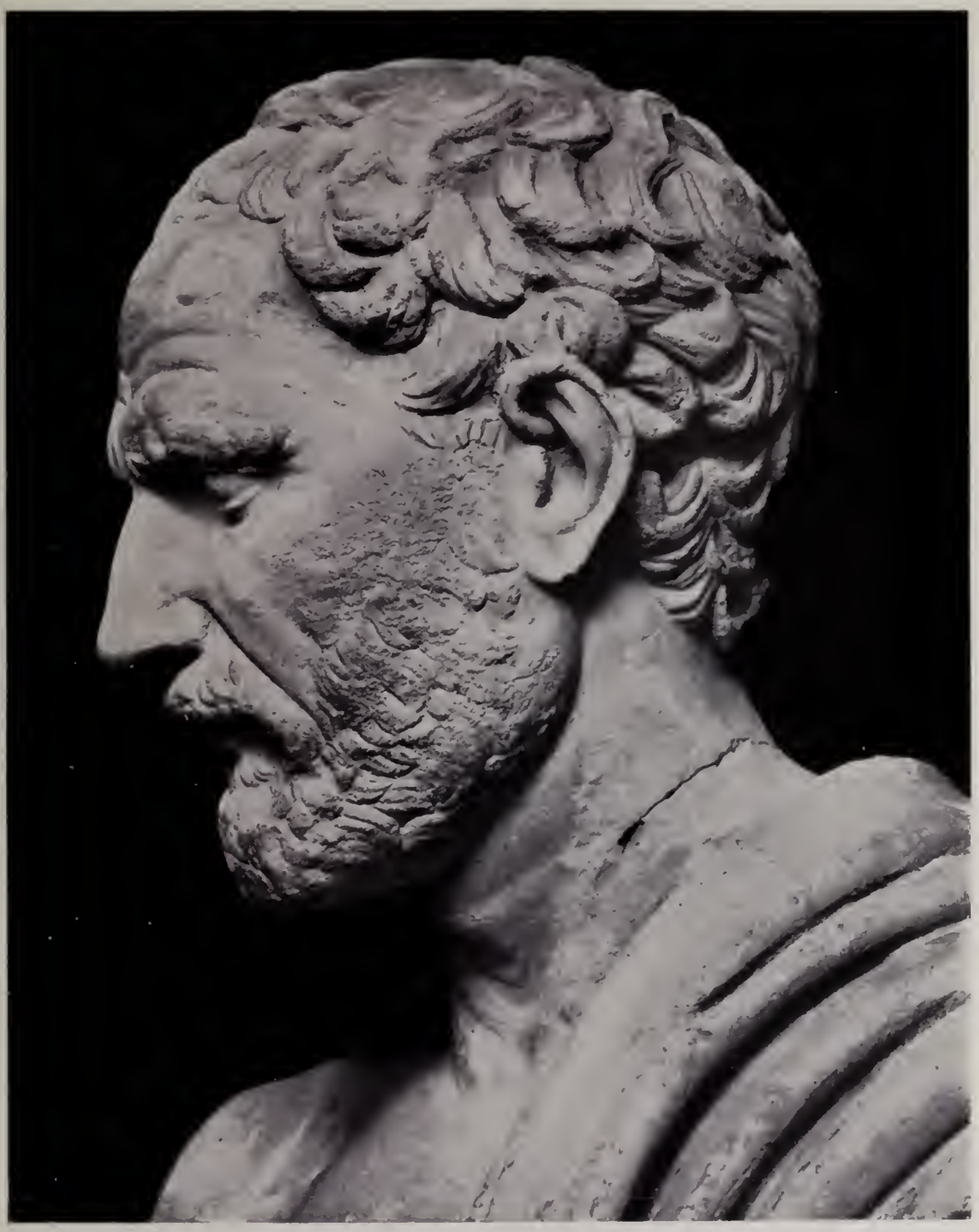
Kopf der Aischines-Statue T. 53

a Phot. Anderson

Statue des Demosthenes. Rom, Vatikan

b

Statue des Demosthenes (richtig ergänzt)



Phot. Anderson

Kopf der Demosthenes-Statue T. 56

Phot. Alinari

Statue eines Philosophen. Delphi, Museum

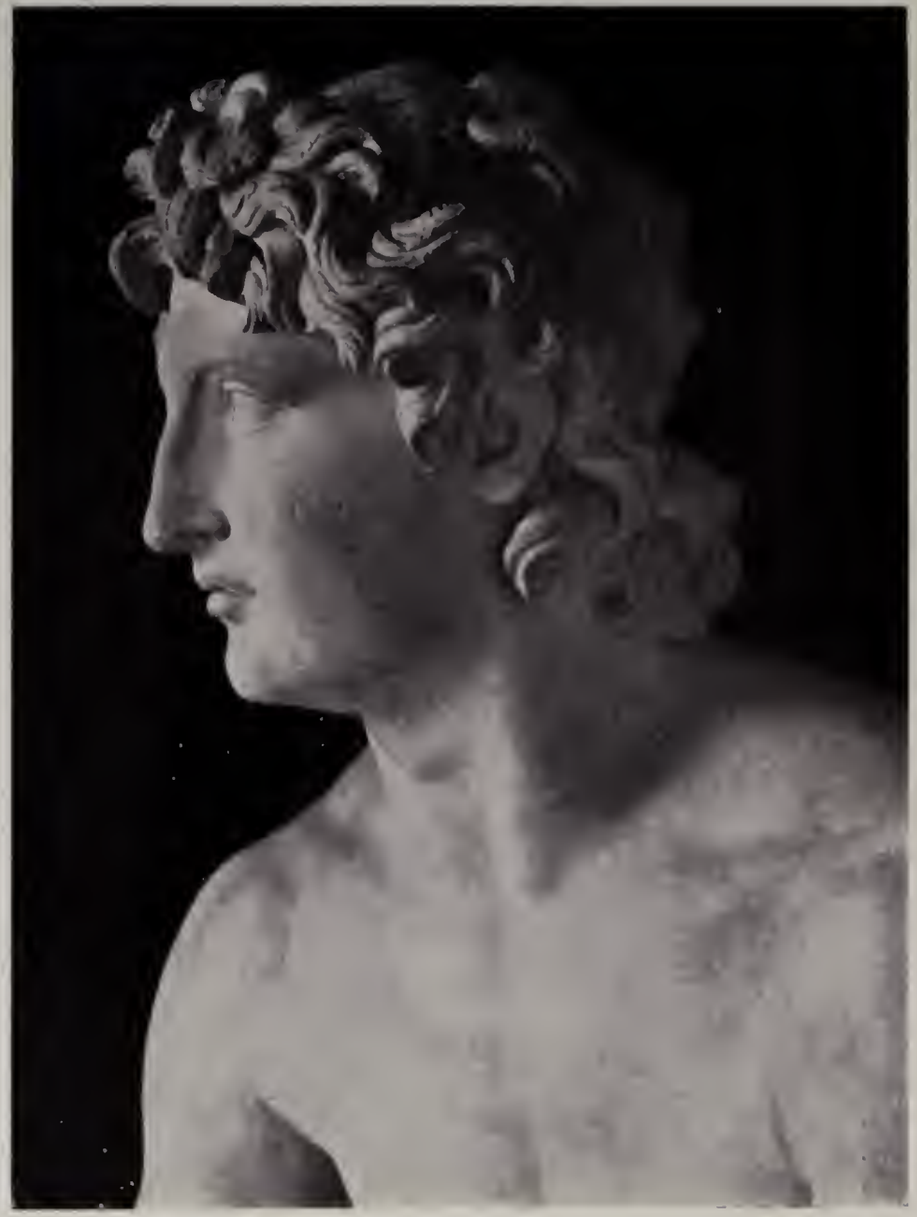
Aus: Altertümer von Pergamon

Kopf Alexanders des Grossen aus Pergamon. Konstantinopel, Ottomanisches Museum

Kopf Alexanders des Grossen. Dresden, Albertinum

a

Statue Alexanders des Grossen. München, Glyptothek



b

Kopf der Alexander-Statue. München, Glyptothek

a Phot. Anderson

Kopf Alexanders des Grossen. Rom, Kapitolinisches Museum

b

Herme Alexanders des Grossen. Paris, Louvre

Alexander der Grosse. Athen, Akropolismuseum

Kopf der Alexander-Statue aus Magnesia. Konstantinopel, Ottomanisches Museum

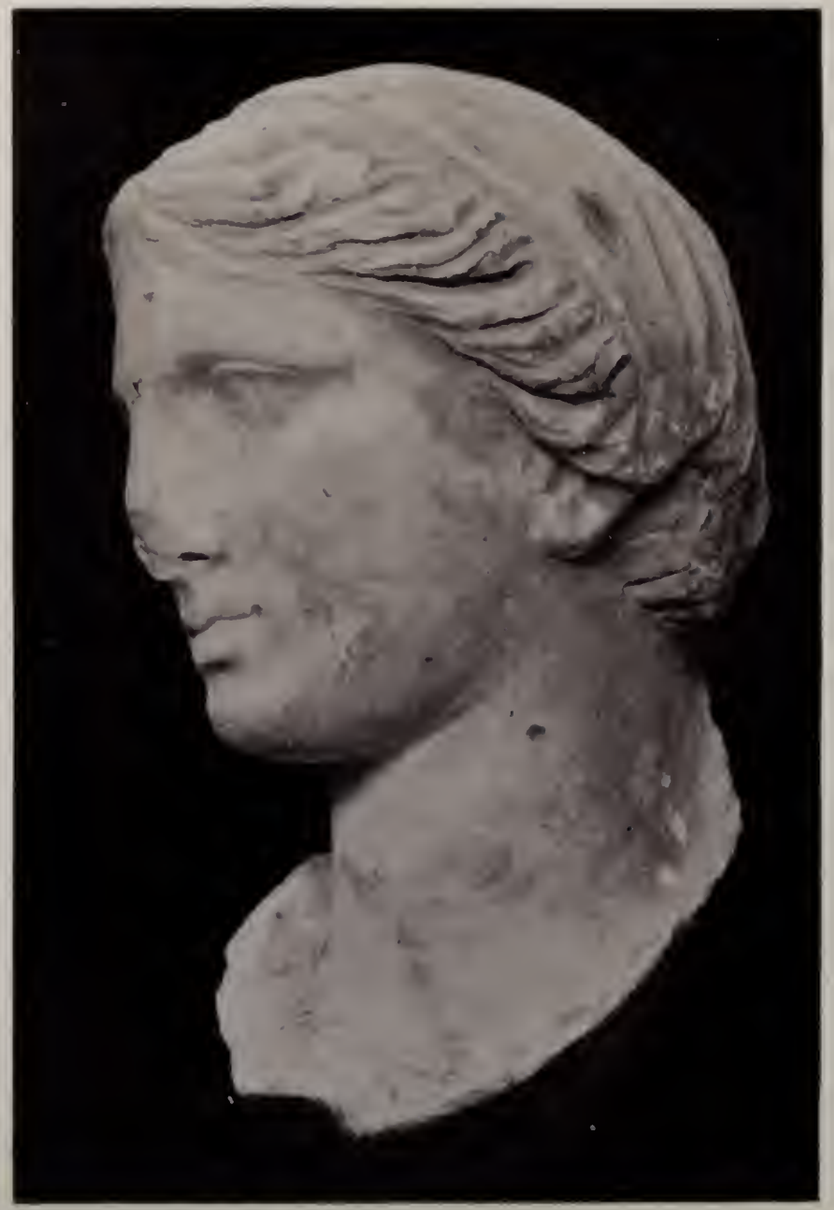
a Phot. Alinari

Unbekannte Griechin. Florenz, Uffizien

b Phot. Brogi

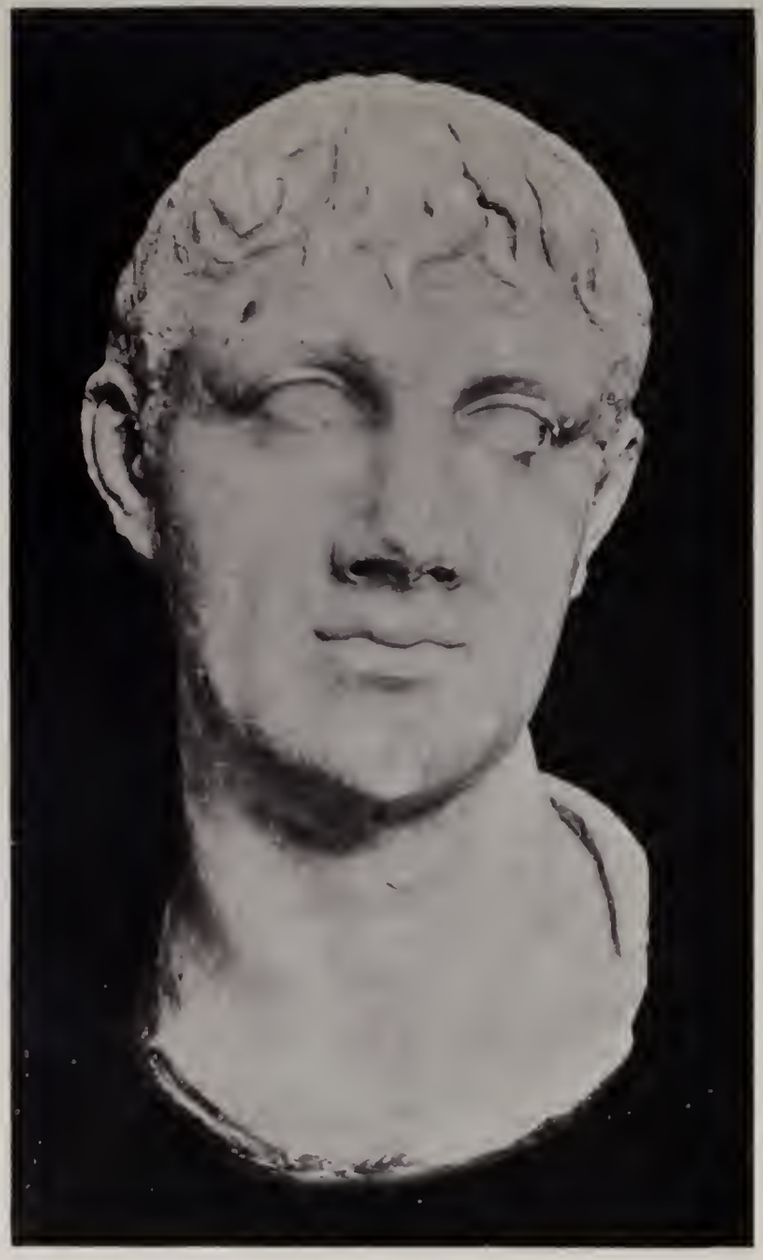
Bronzebüste einer unbekannten Griechin. Neapel, Nationalmuseum

Phot. d. Inst.

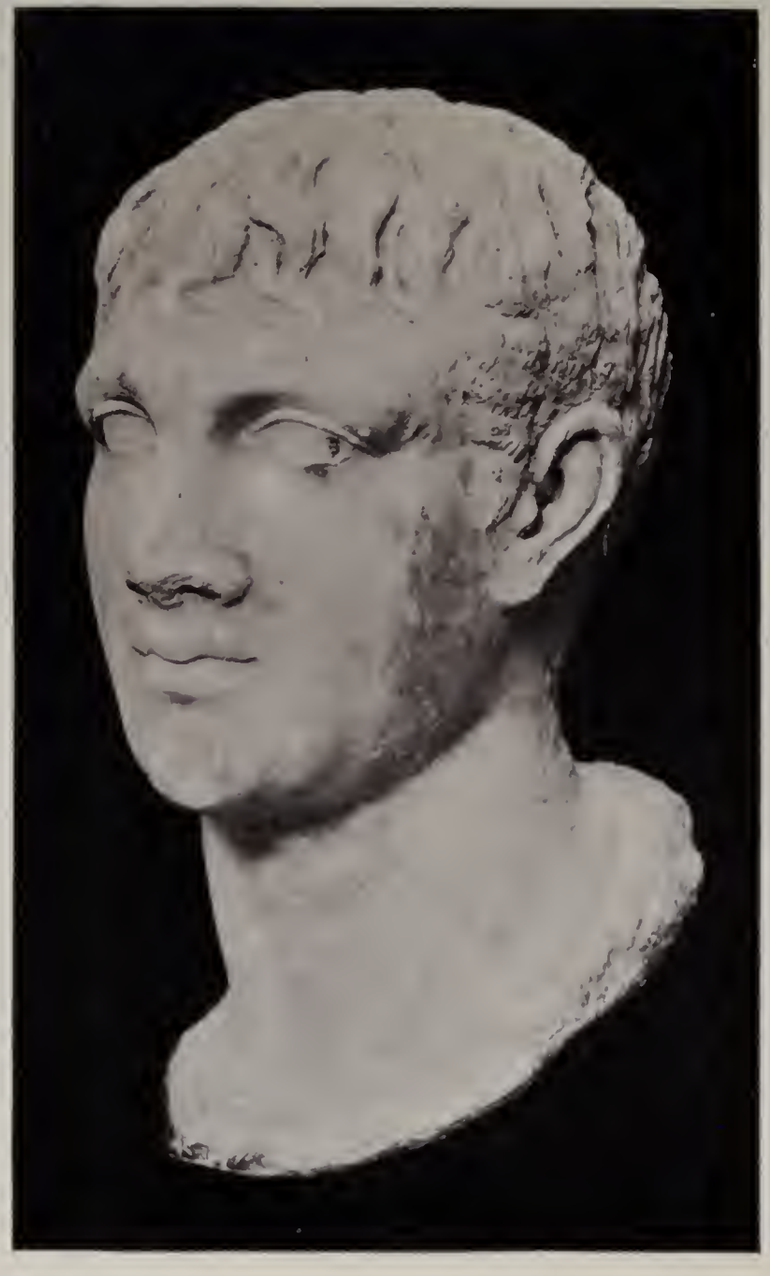


Phot. d. Inst.

Kopf einer unbekannten Griechin. Athen, Nationalmuseum



Phot. d. Inst.



Phot. d. Inst.

Kopf eines unbekannten Griechen. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari

Seleukos I. Nikator. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

Herme des Philetairos von Pergamon. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Brogi

Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Brogi

Pyrrhus von Epirus. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Brogi

Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Brogi

Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Brogi

Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Brogi

Hellenistischer Krieger. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

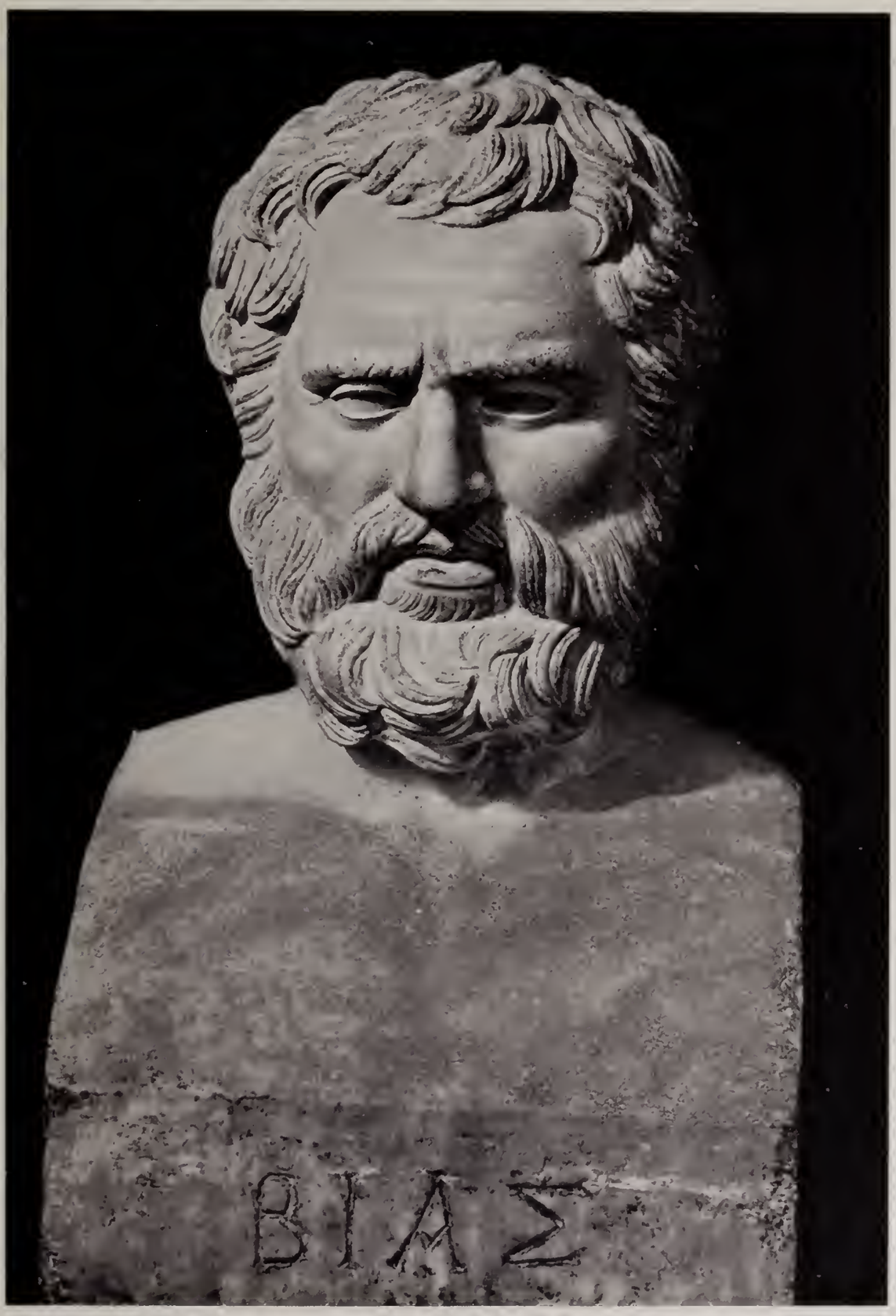
Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum

Aus: Altertümer von Pergamon

Aus Altertümer von Pergamon

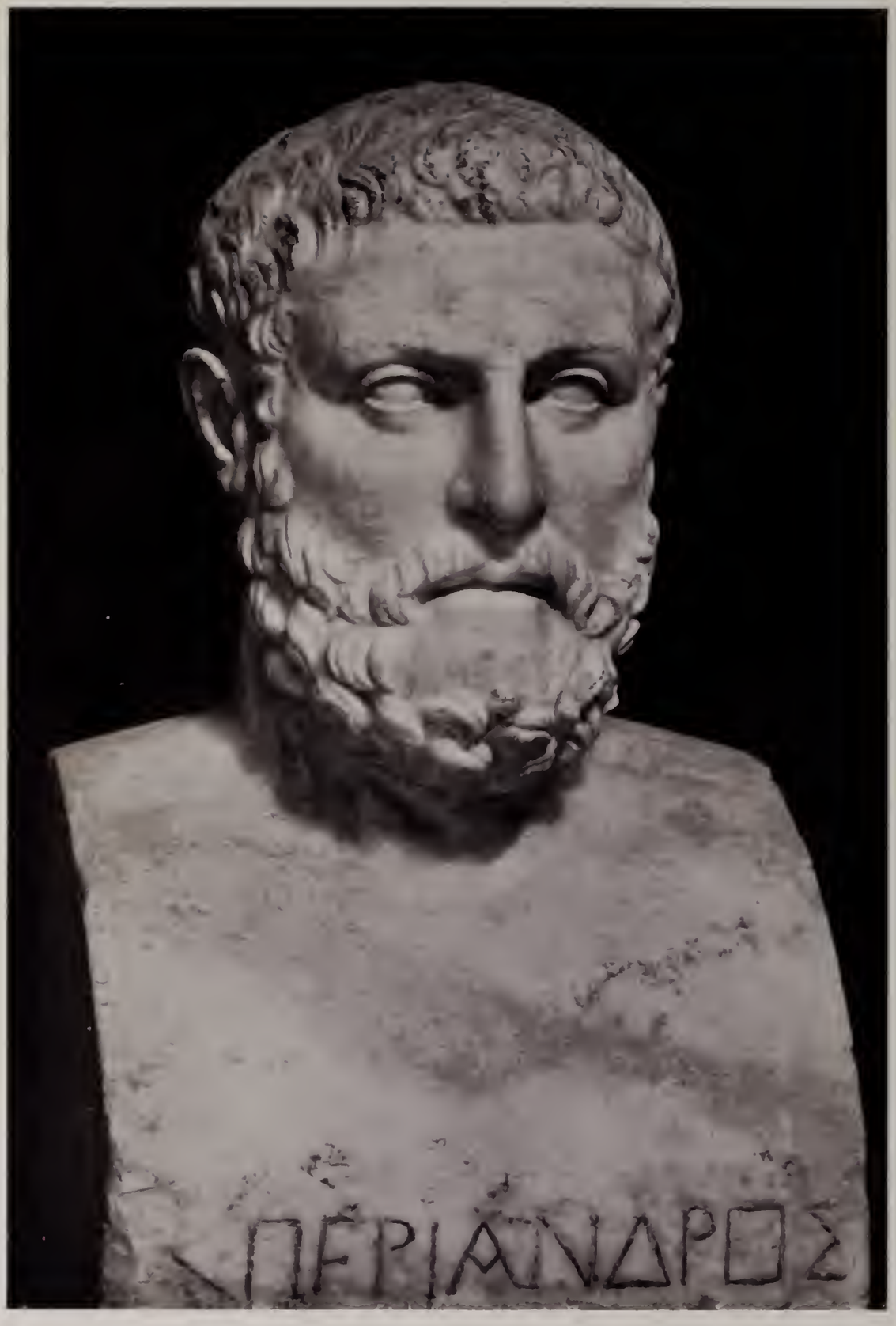
Hellenistischer Herrscher. Berlin, Kgl. Museen

Unbekannter Grieche. Wien, Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand



Phot. Alinari

Herme des Bias. Rom, Vatikan



Phot. Alinari

Herme des Periandros. Rom, Vatikan

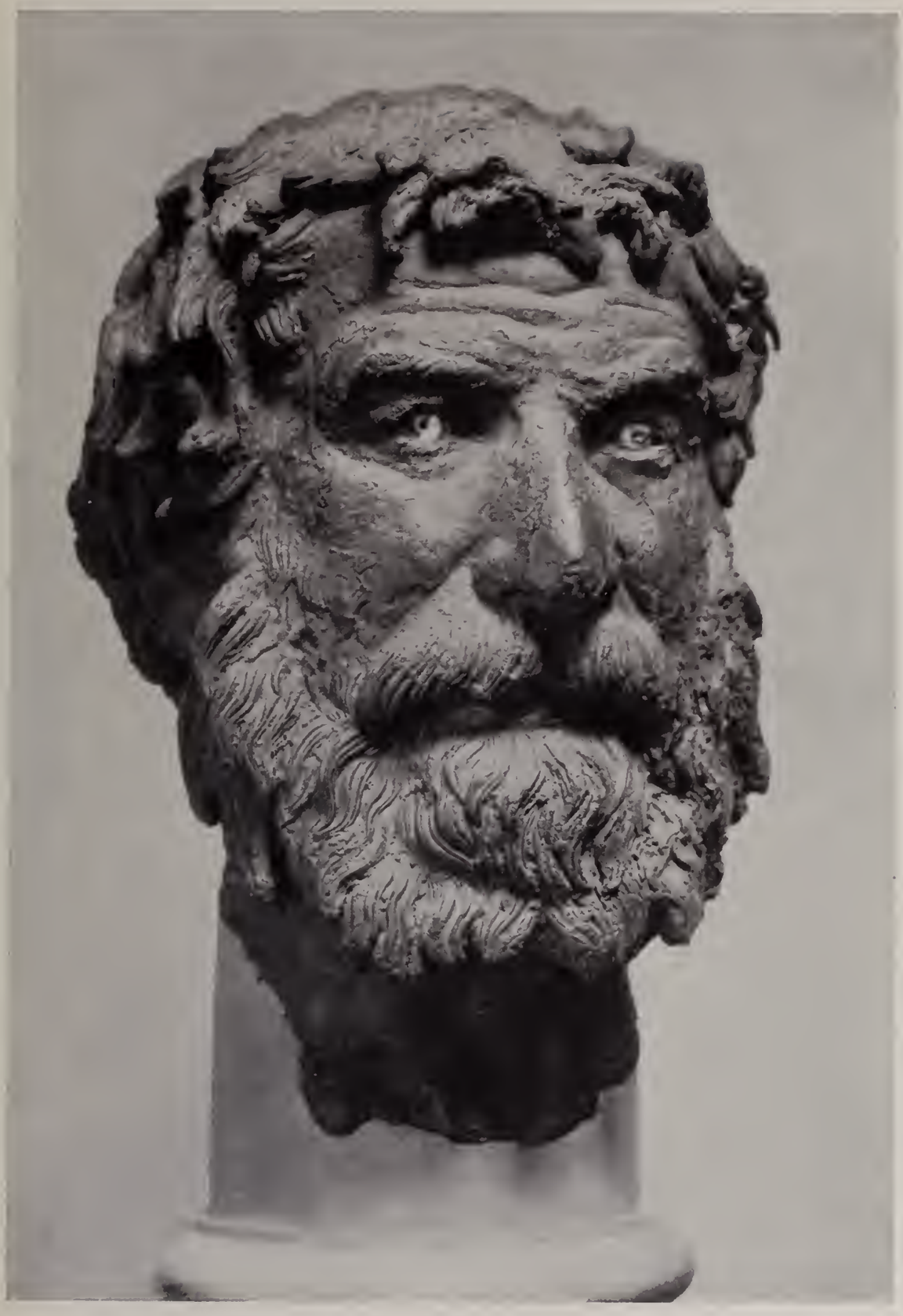
Phot. Alinari

Unbekannter Faustkämpfer. Athen, Nationalmuseum

Phot. Alinari

Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Delphi, Museum



Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum

Phot. Anderson

Hellenistischer Herrscher. Rom, Nationalmuseum

Phot. Anderson

Kopf der Statue T. 82

Phot. Anderson

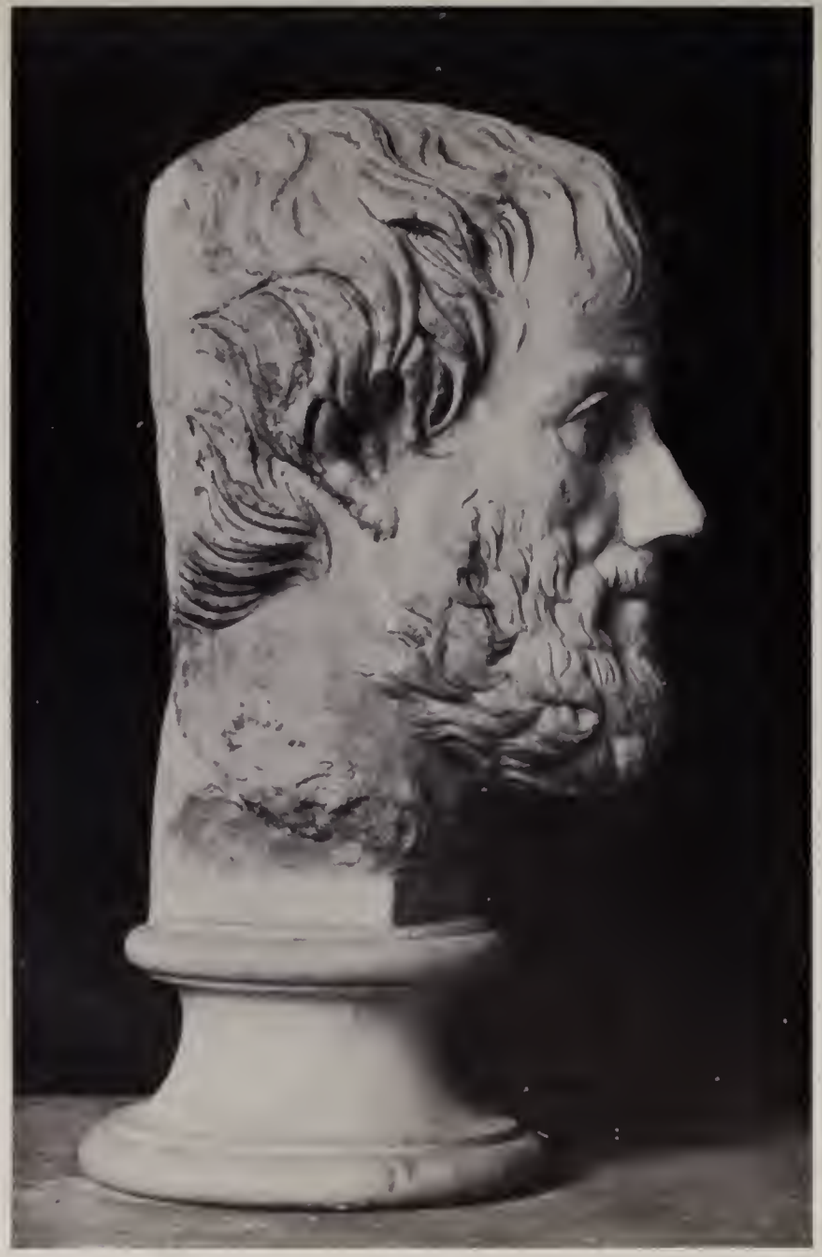
Kopf der Statue T. 82

Phot. Alinari

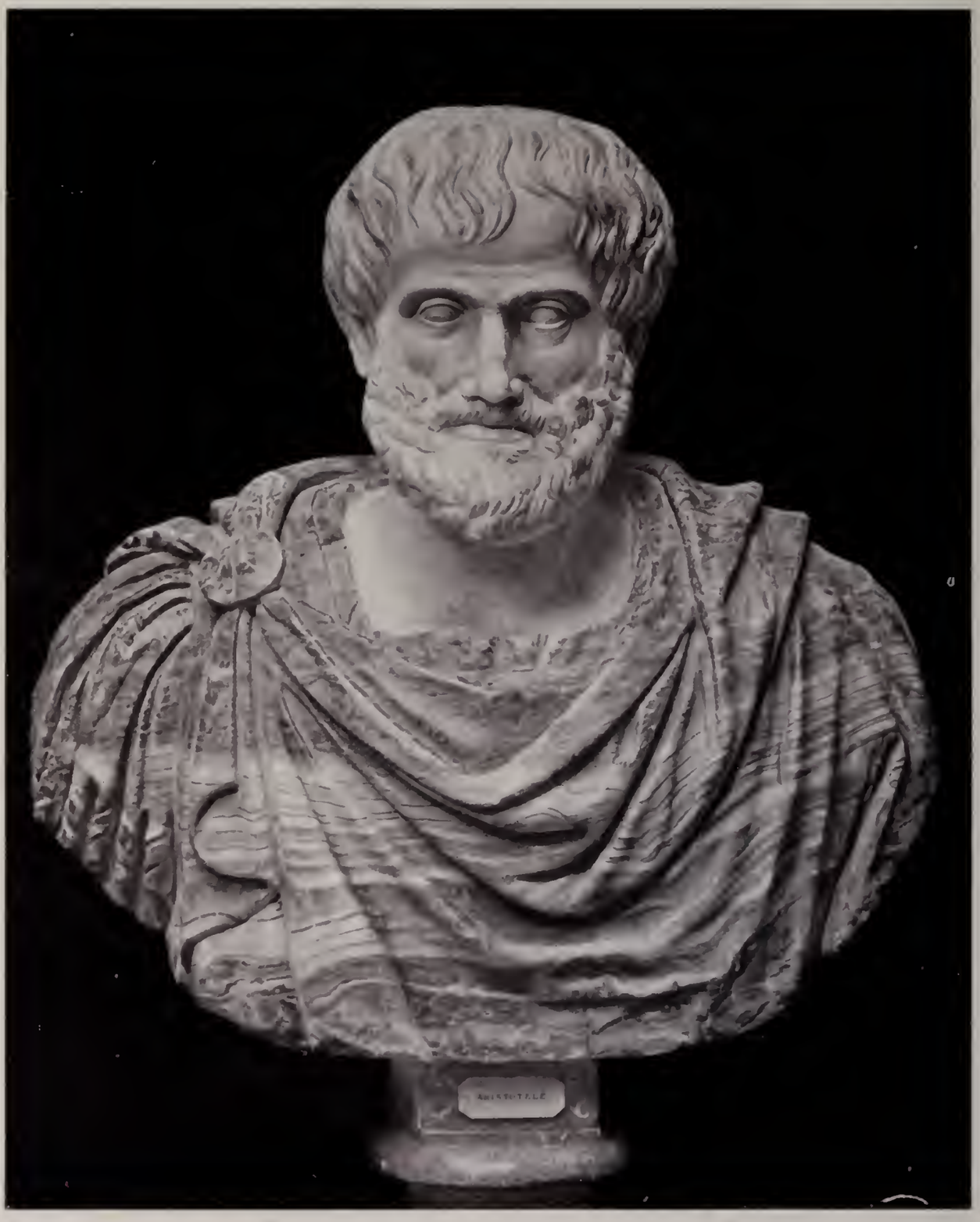
Unbekannter Faustkämpfer. Rom, Nationalmuseum

Phot. Anderson

Kopf der Statue T. 85

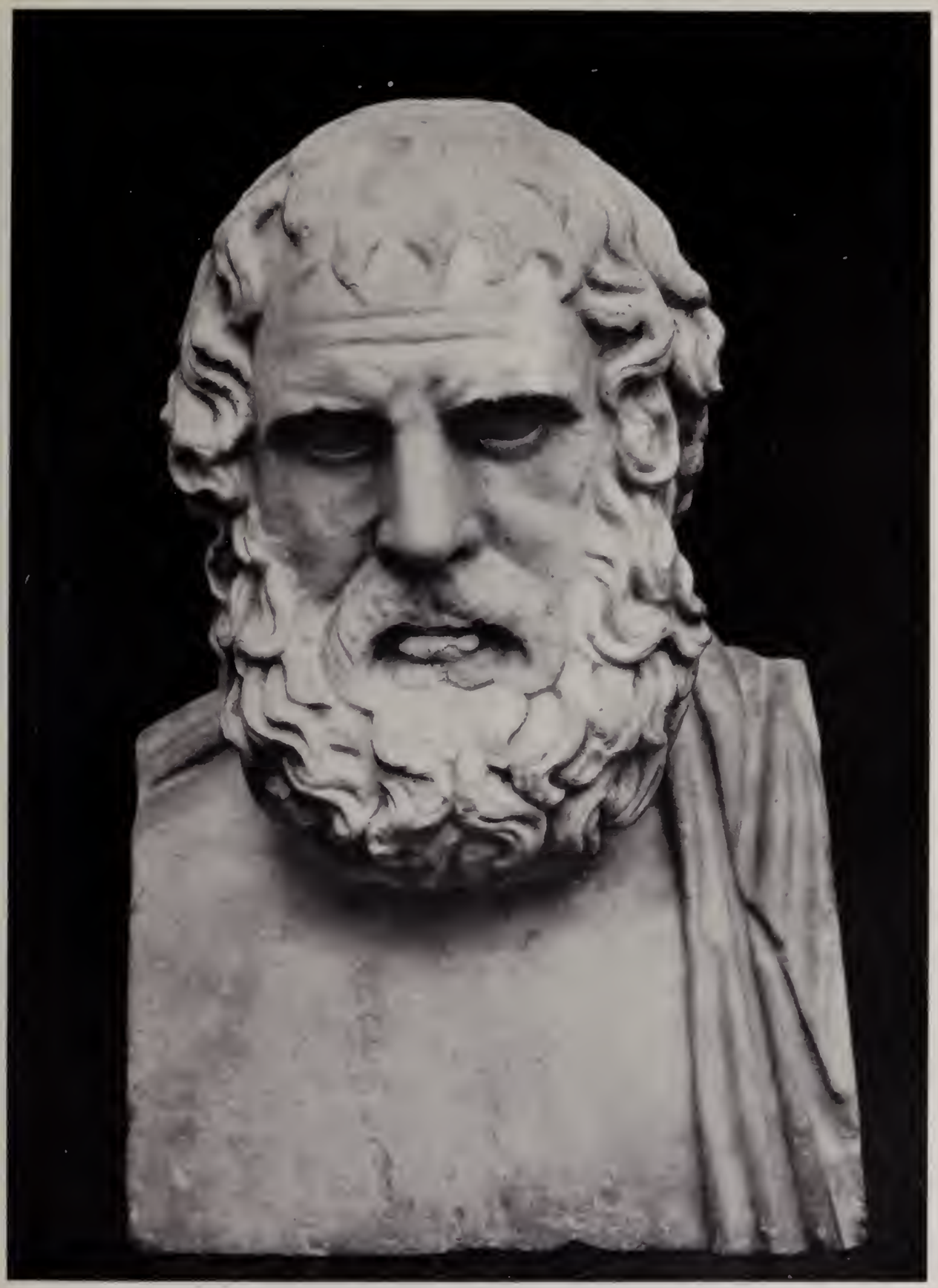


Aristoteles. Wien, Kunsthistorisches Museum

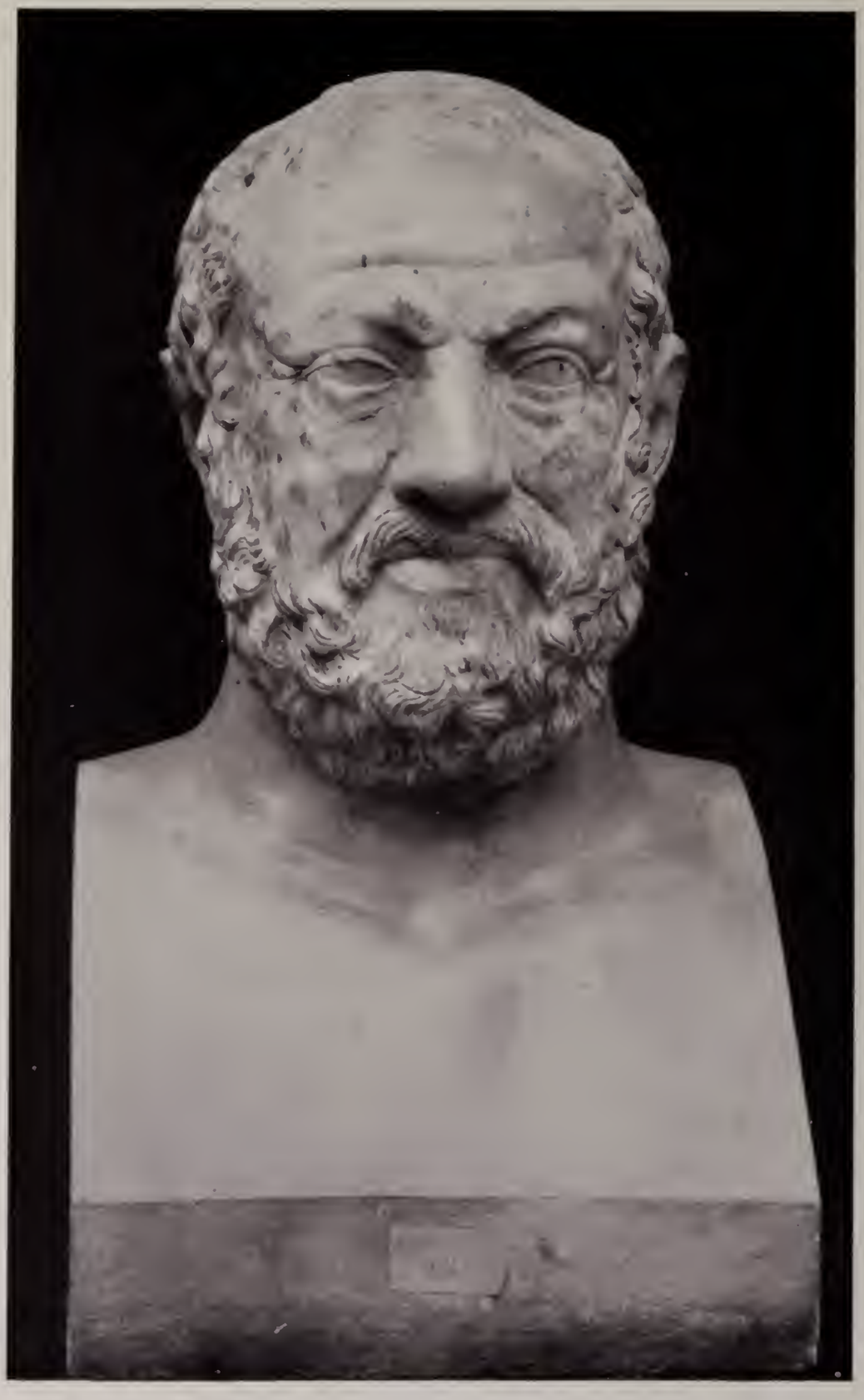


Phot. Alinari

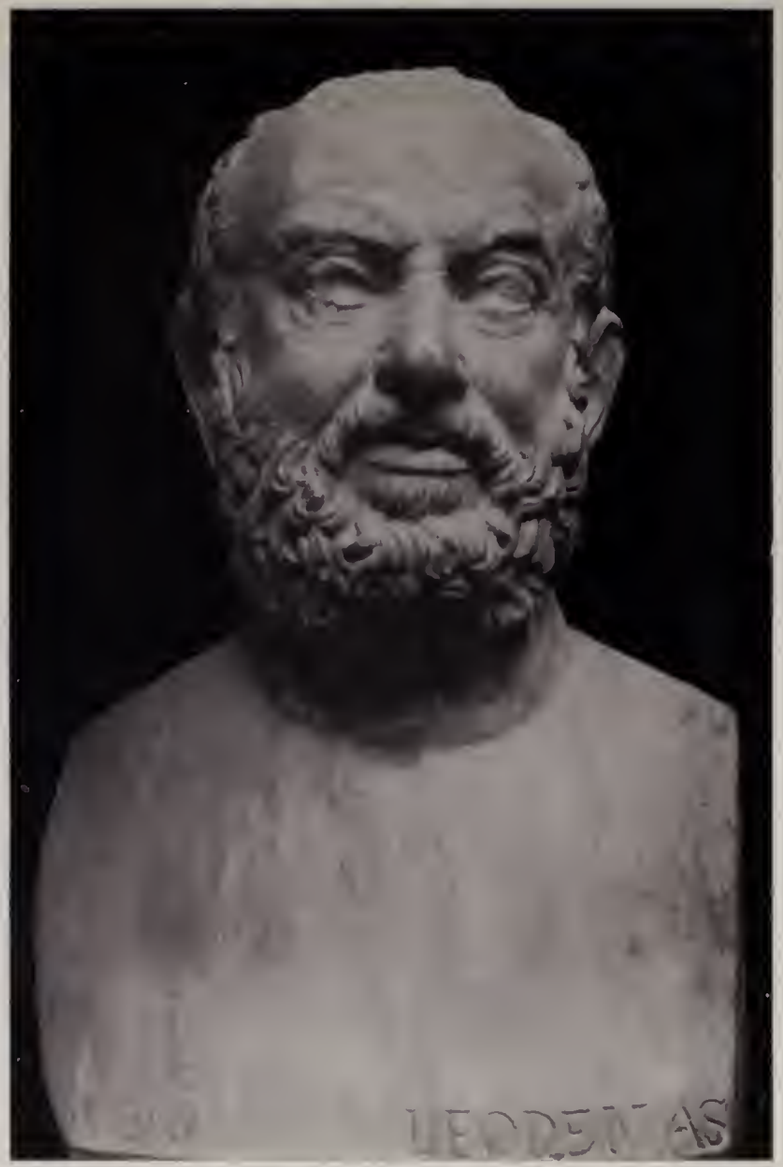
Aristoteles. Rom, Nationalmuseum



Herme des Euripides. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Herme eines unbekannten Griechen. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



a Phot. Faraglia

Herme eines unbekannten Griechen
Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Alinari

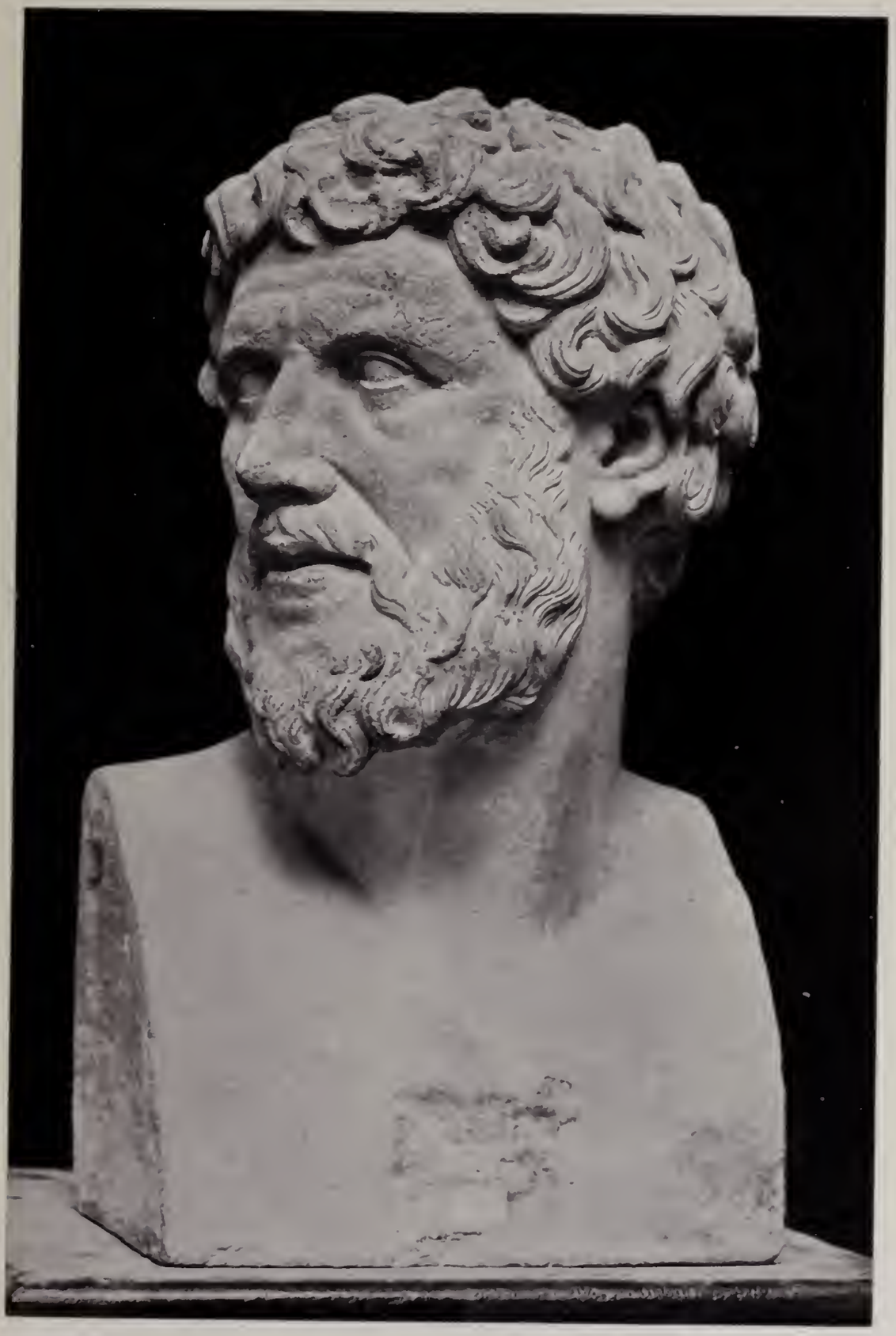
Herme eines unbekannten Griechen
Florenz, Uffizien

a Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien

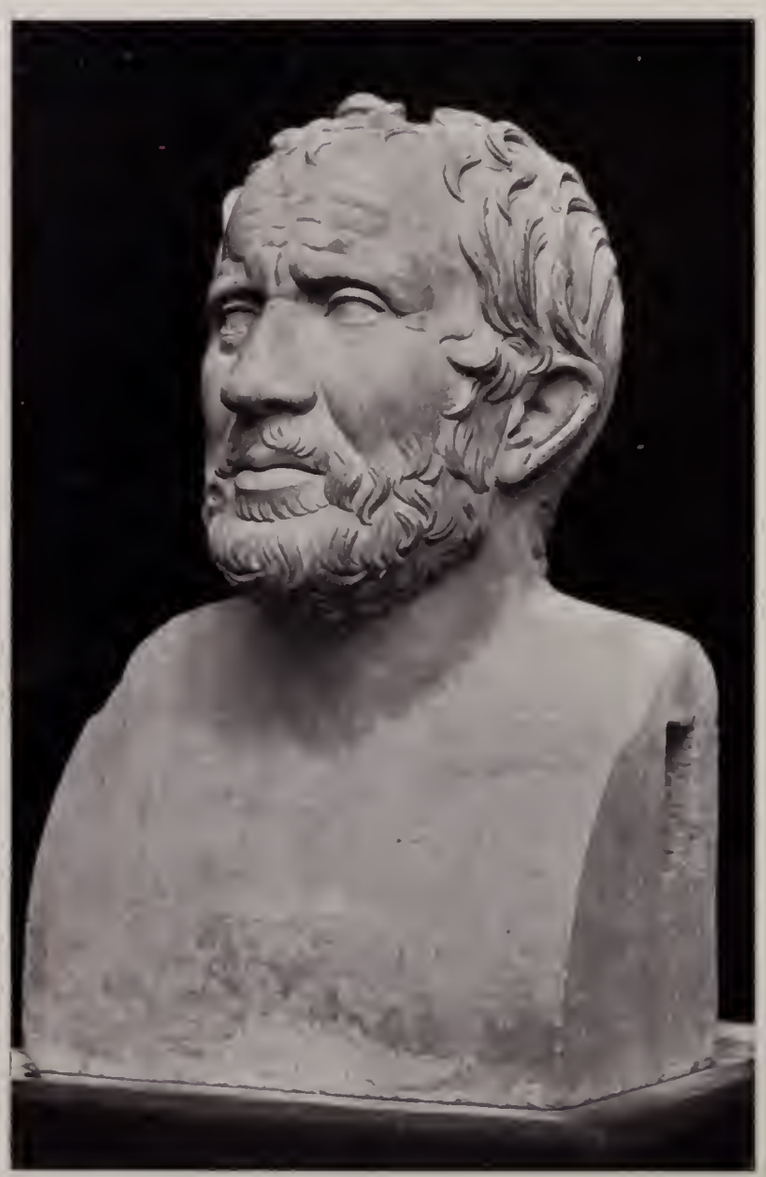
b Phot. Brogi

Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

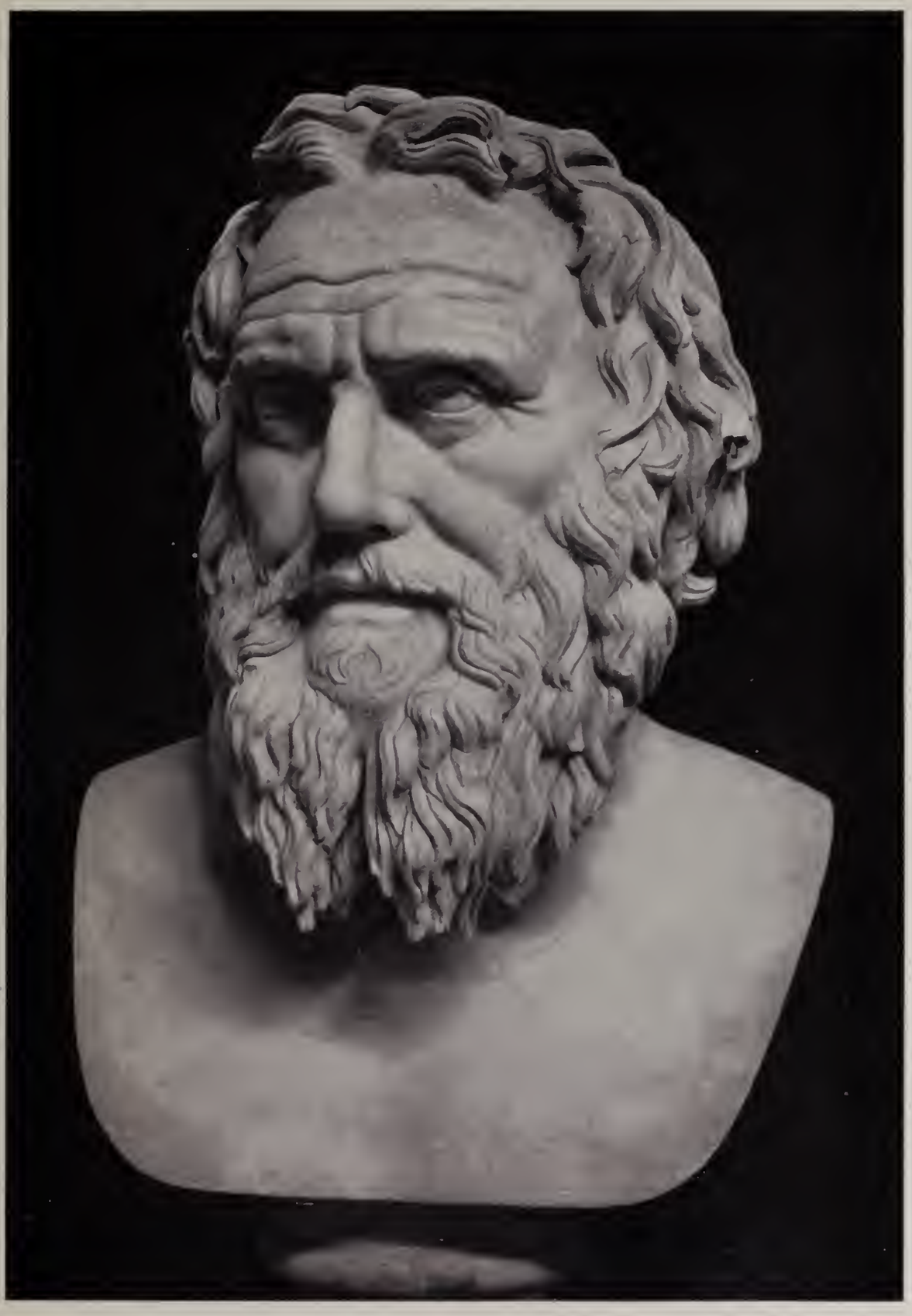


a Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum

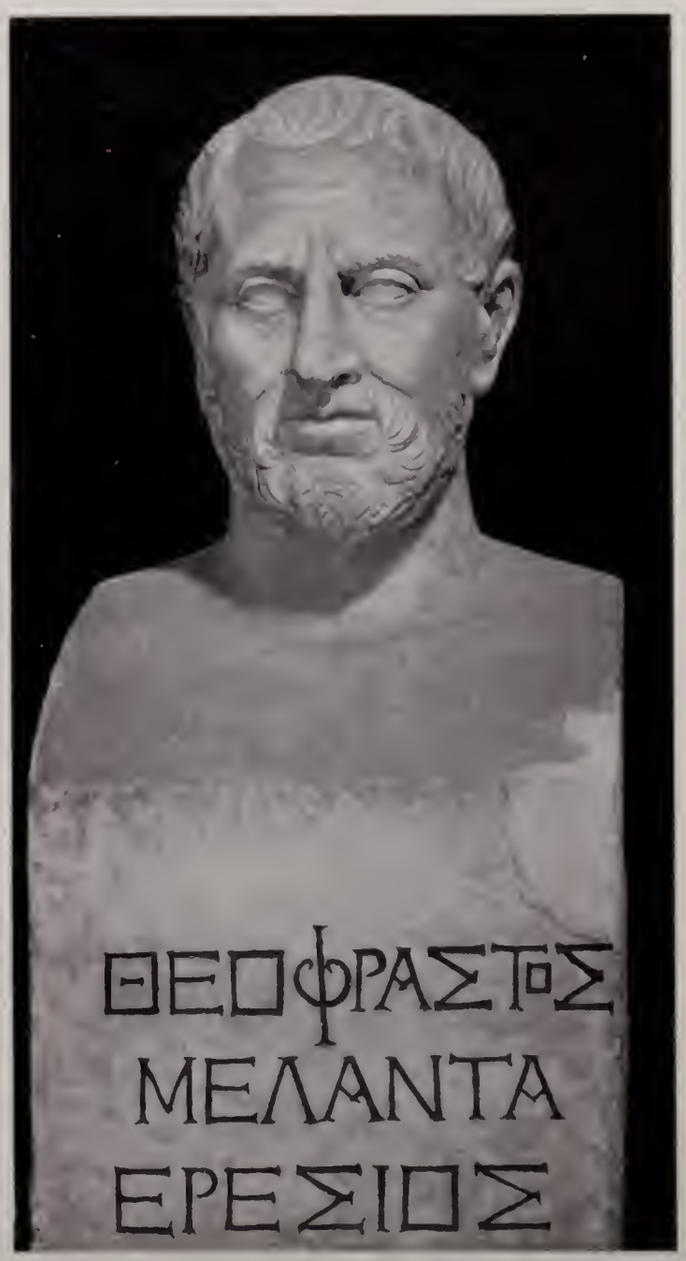
b Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum



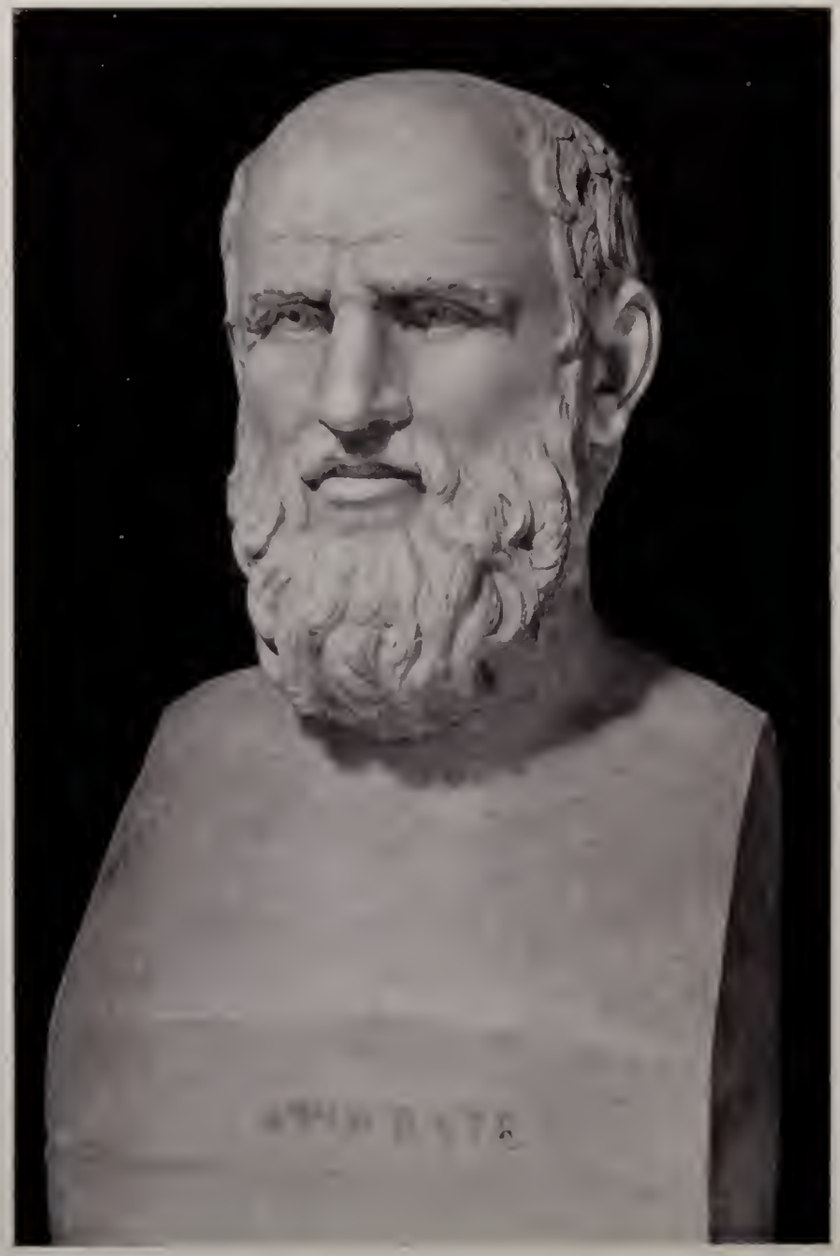
Phot. Sommer

Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum



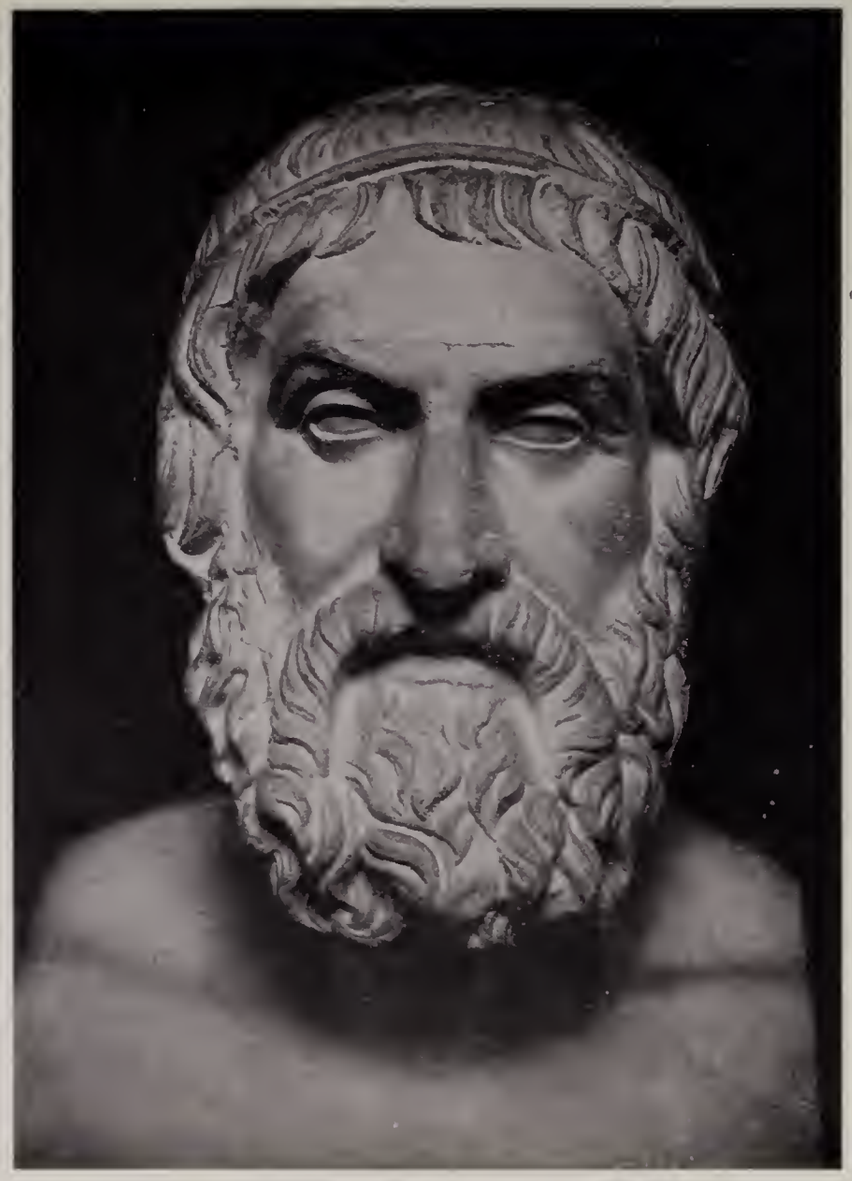
a Phot. Alinari

Herme des Theophrast. Rom, Villa Albani



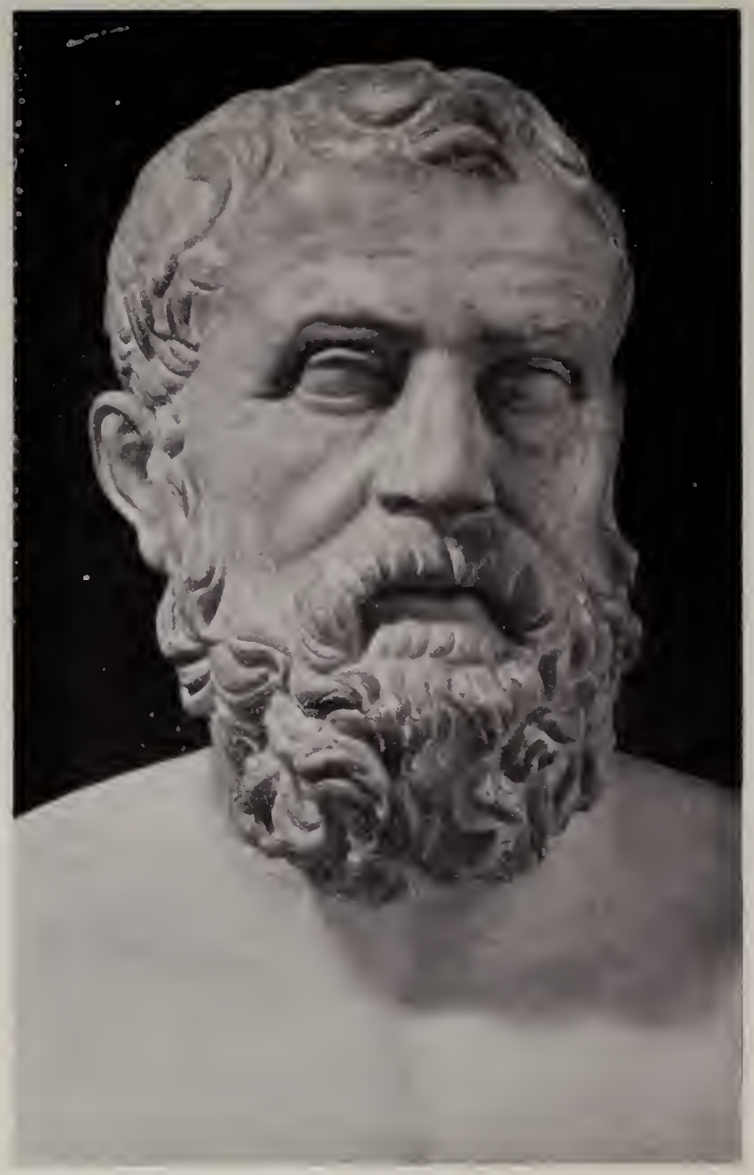
b Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani



a

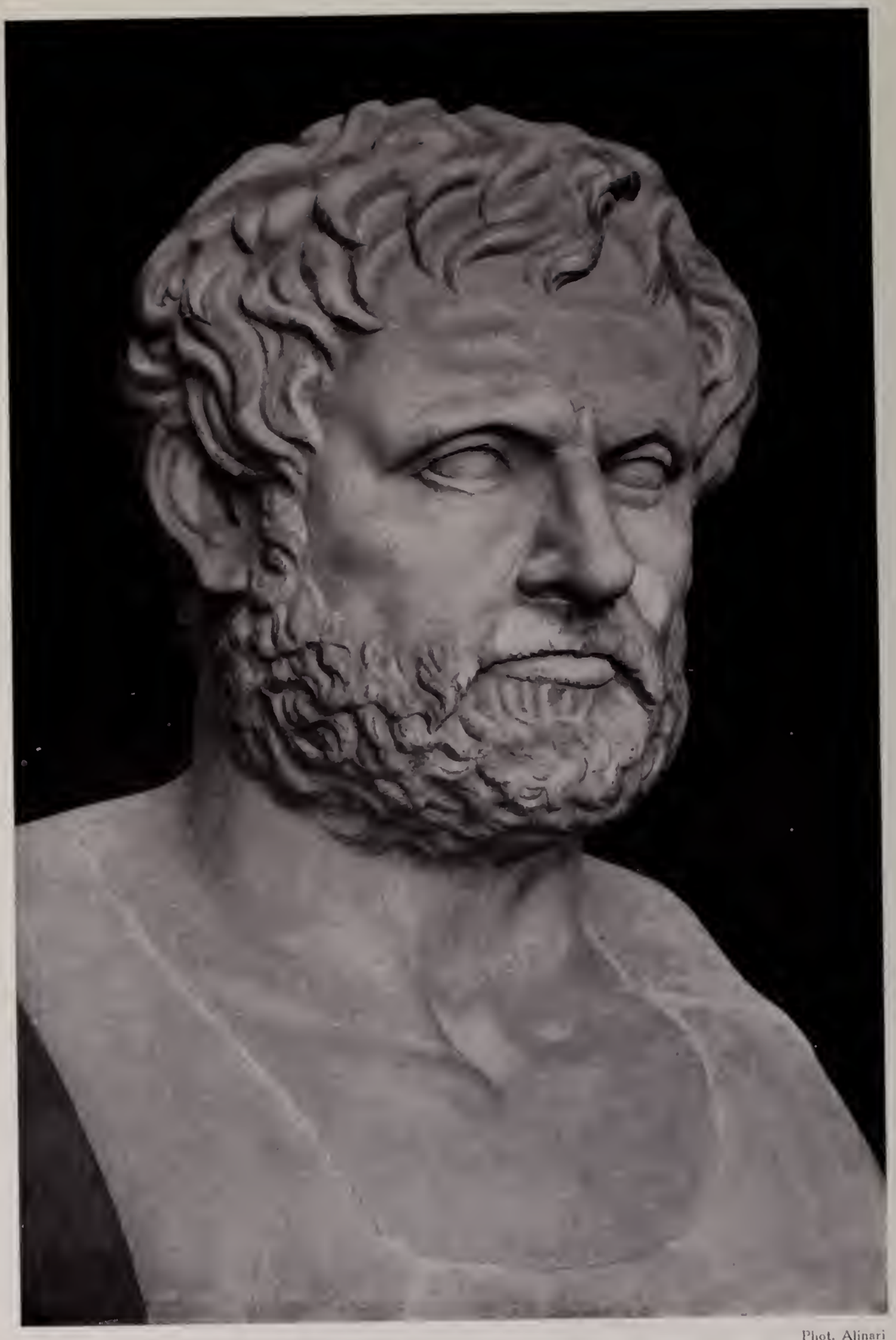
Sog. Sophokles. London, Britisches Museum



b

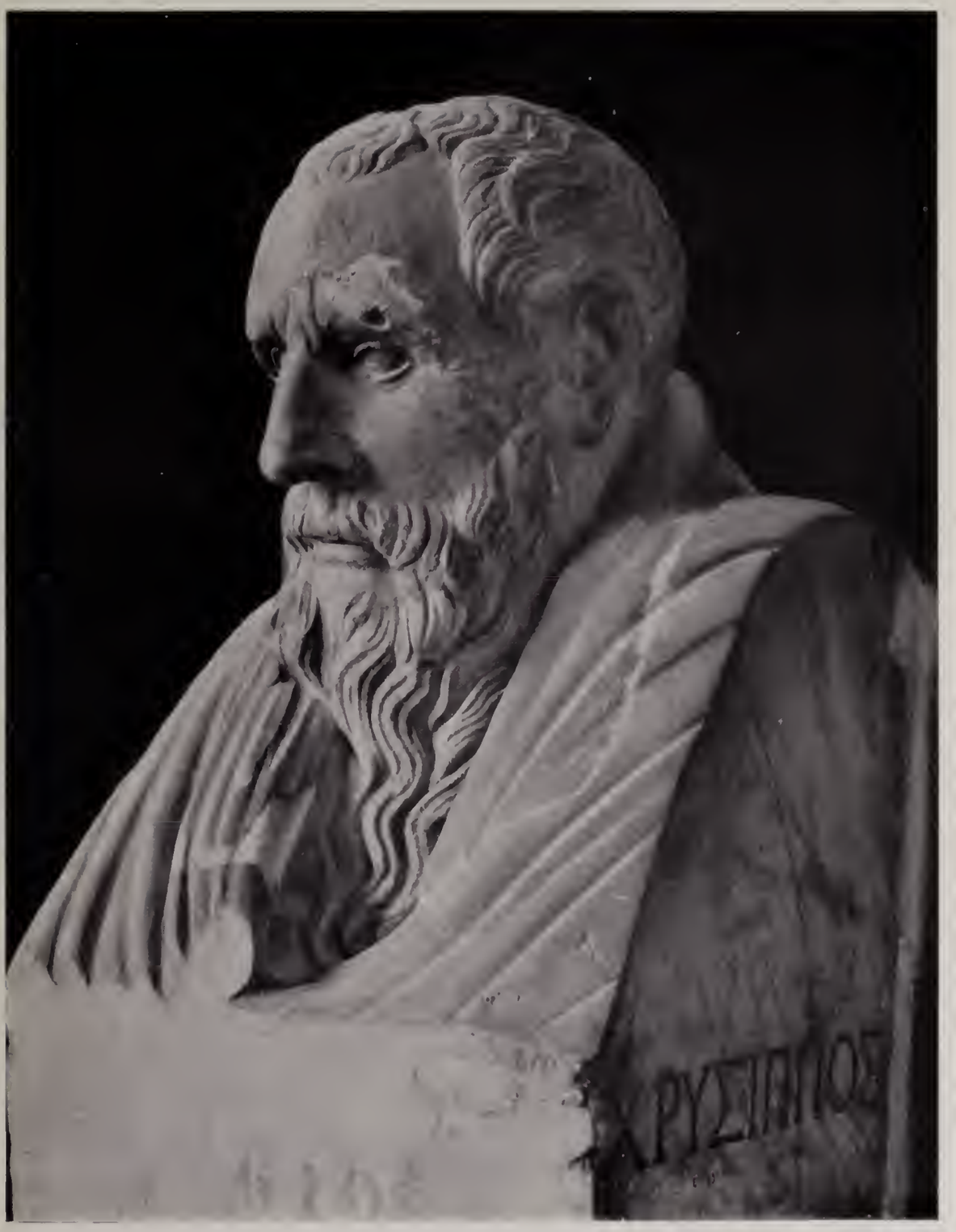
Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani

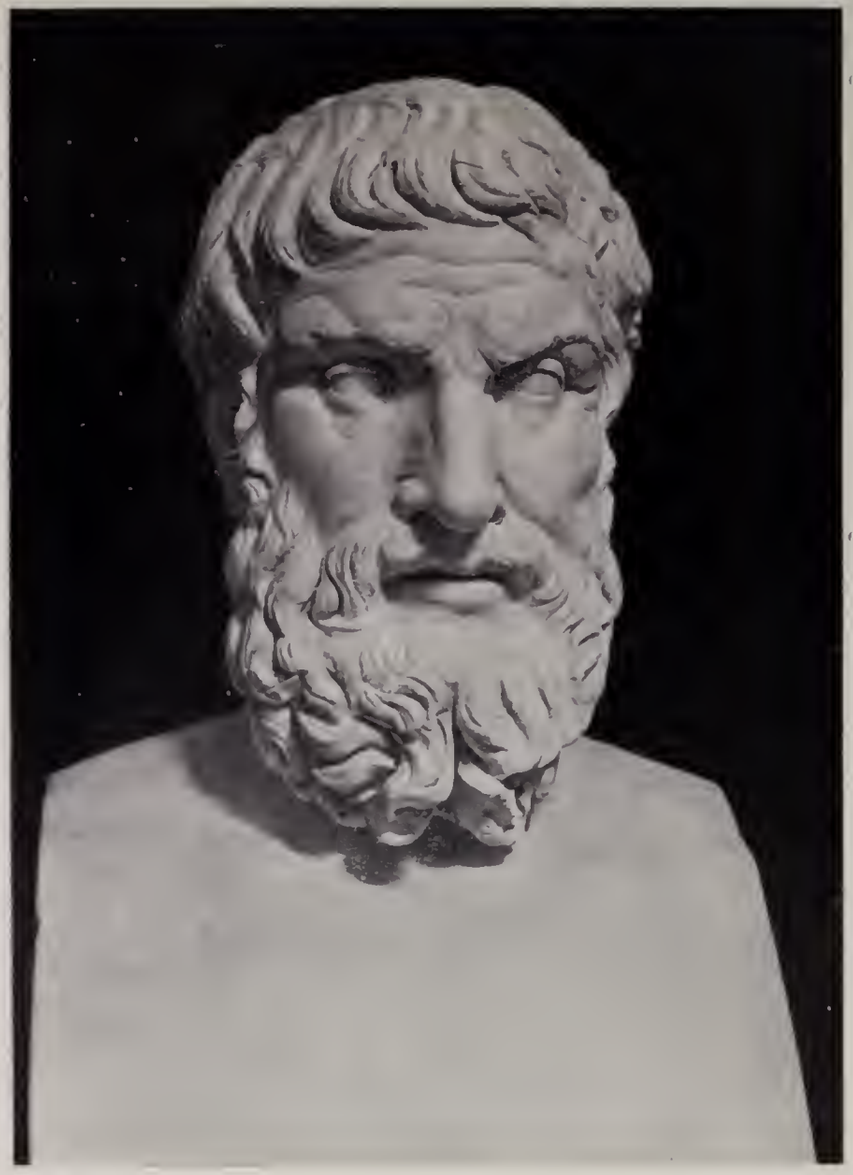


Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani

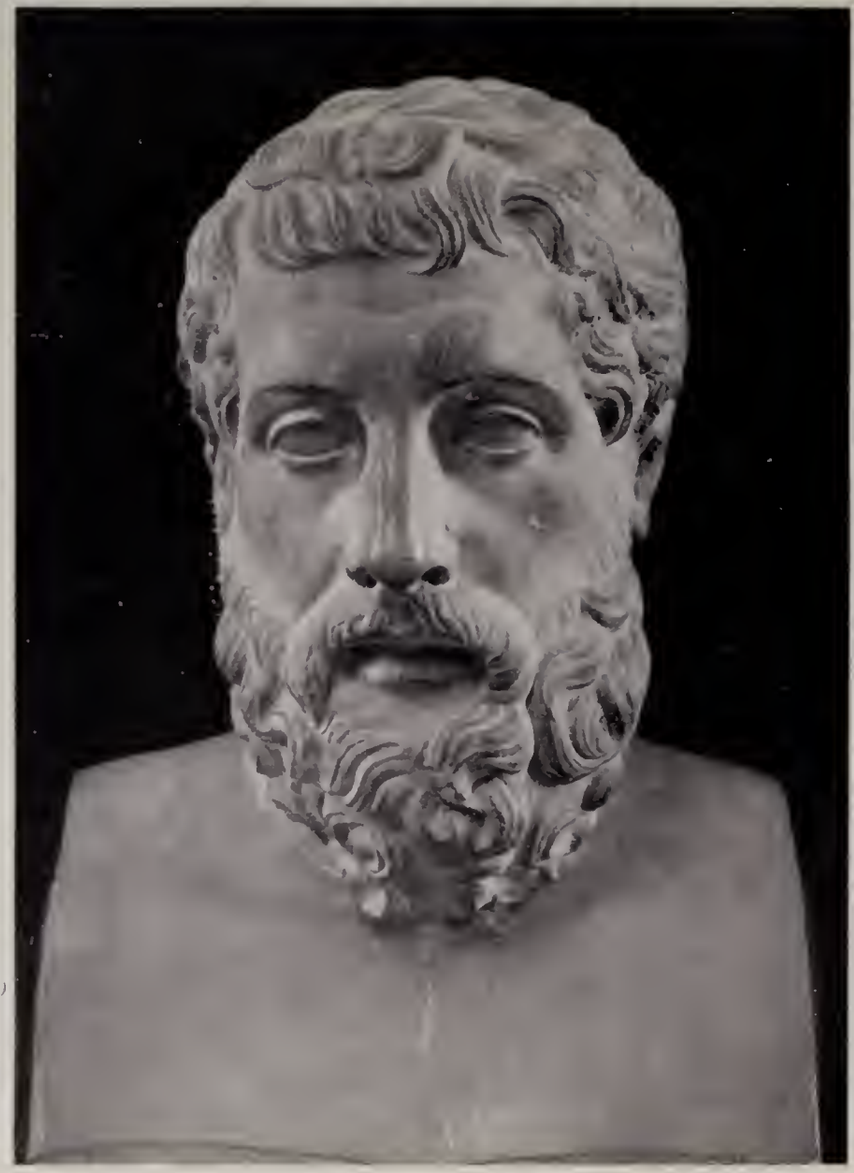
Phot. Alinari

Doppelherme des Epikur und Metrodor. Rom, Kapitolinisches Museum



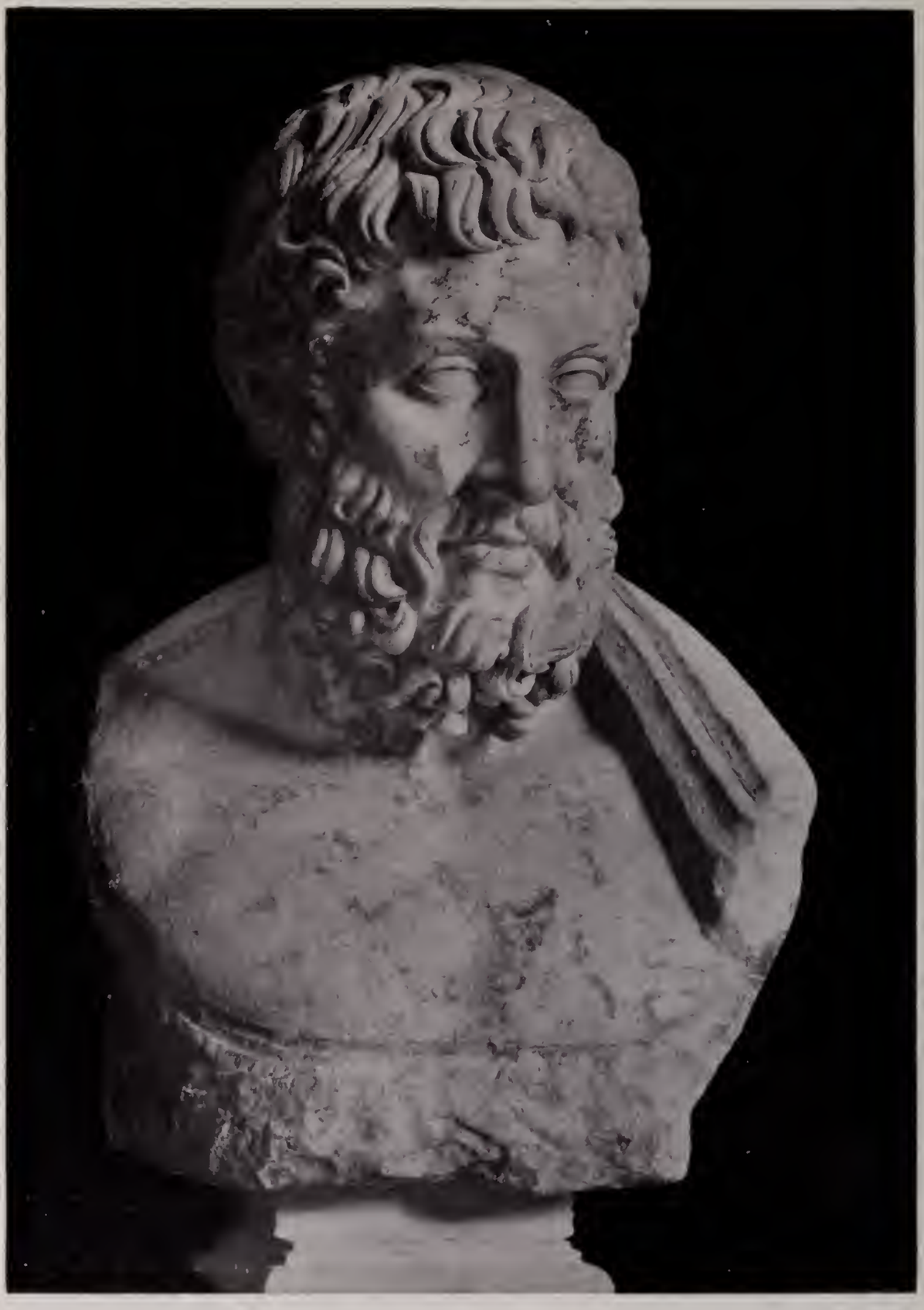
a Phot. Alinari

Herme des Epikur. Rom, Vatikan



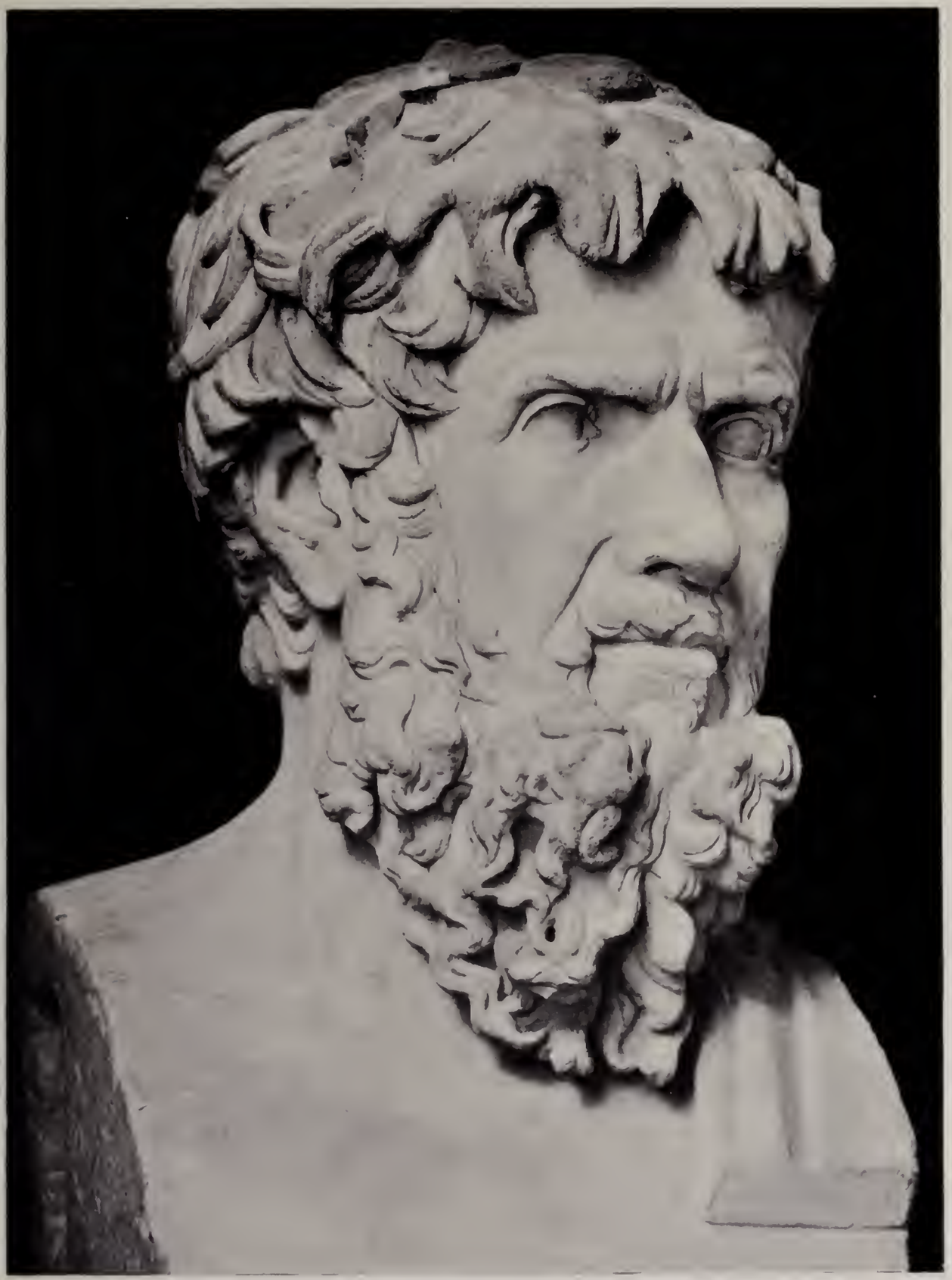
b Phot. Alinari

Herme des Metrodor. Paris, Louvre

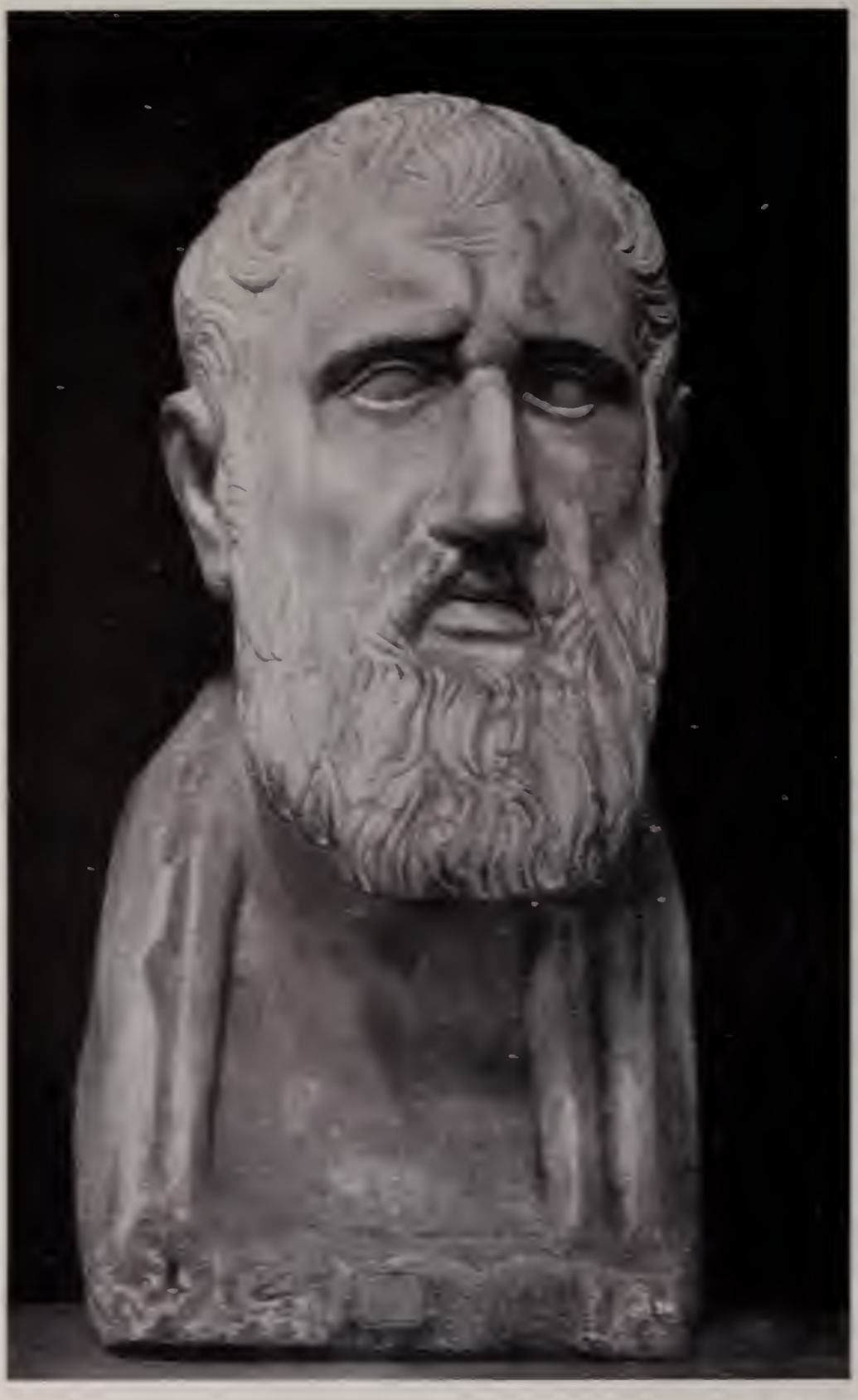


Phot. Rhomaides

Hermarchos. Athen, Nationalmuseum



Herme eines unbekannten Griechen. Paris, Louvre



[Phot. Alinari

Herme des Stoikers Zenon. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Alinari

Doppelherme des Menander und eines unbekannten griechischen Dichters
Rom, Villa Albani

b

Menander, Corneto, Museum

Phot. Coolidge

Herme des Menander. Boston, Museum of fine Arts

Phot. Coolidge

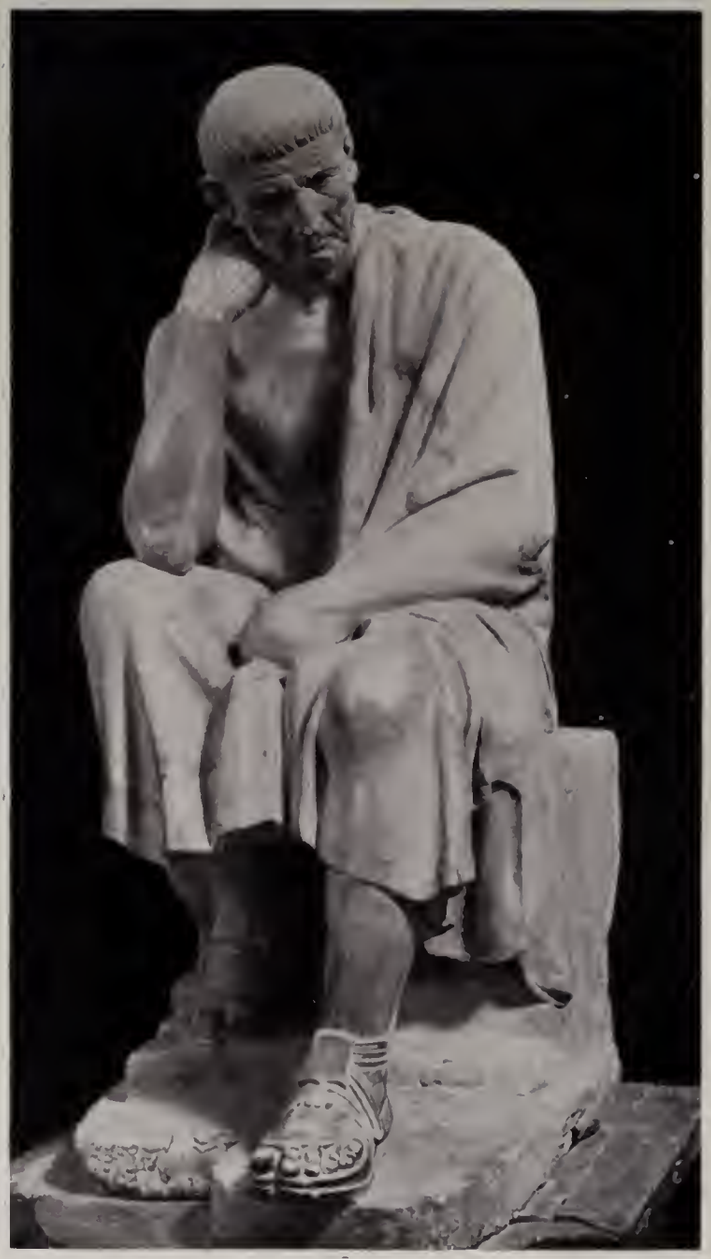
Herme des Menander. Boston, Museum of fine Arts

Phot. Alinari

Menander und Glykera. Marmorrelief. Rom, Lateran

a Phot. Alinari

Unbekannter Dichter. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



b Phot. Anderson

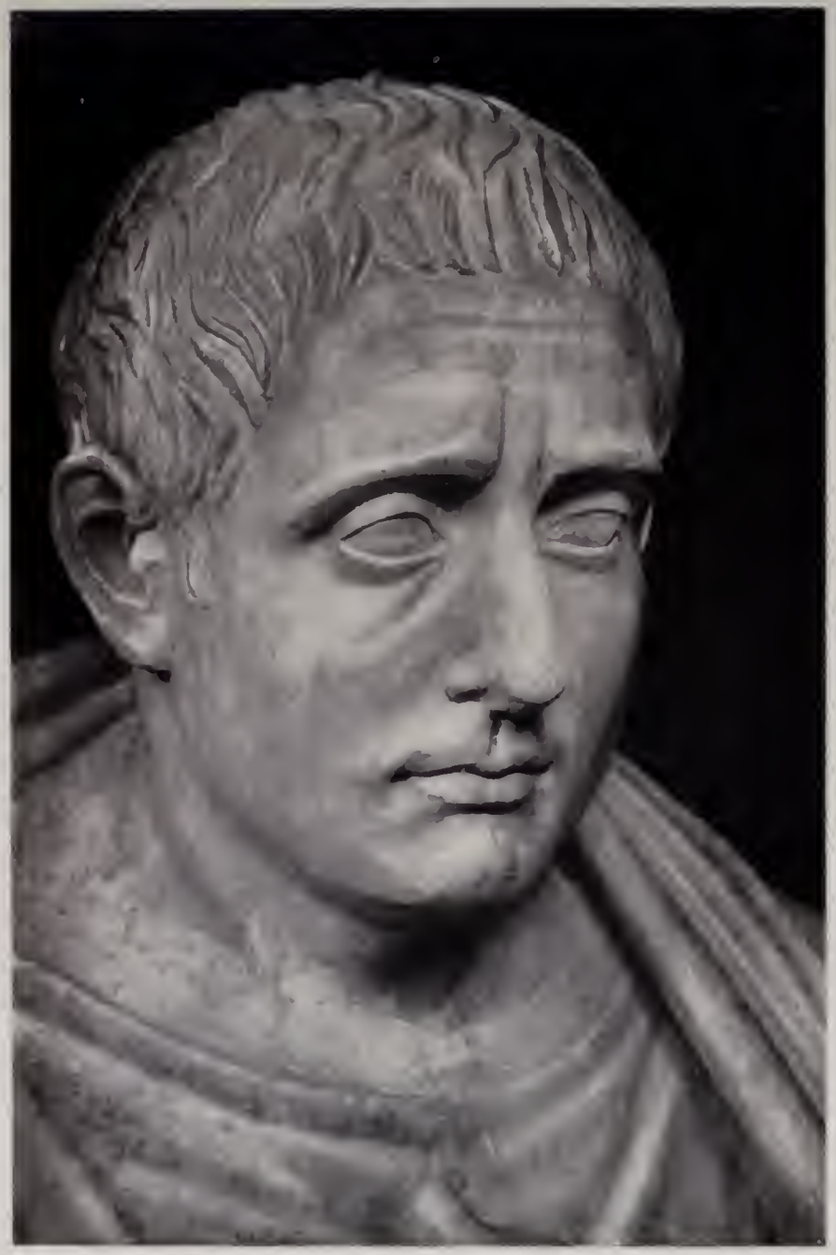
Aristippos (?). Rom, Palazzo Spada

a Phot. Alinari

Statue des Poseidippos. Rom, Vatikan

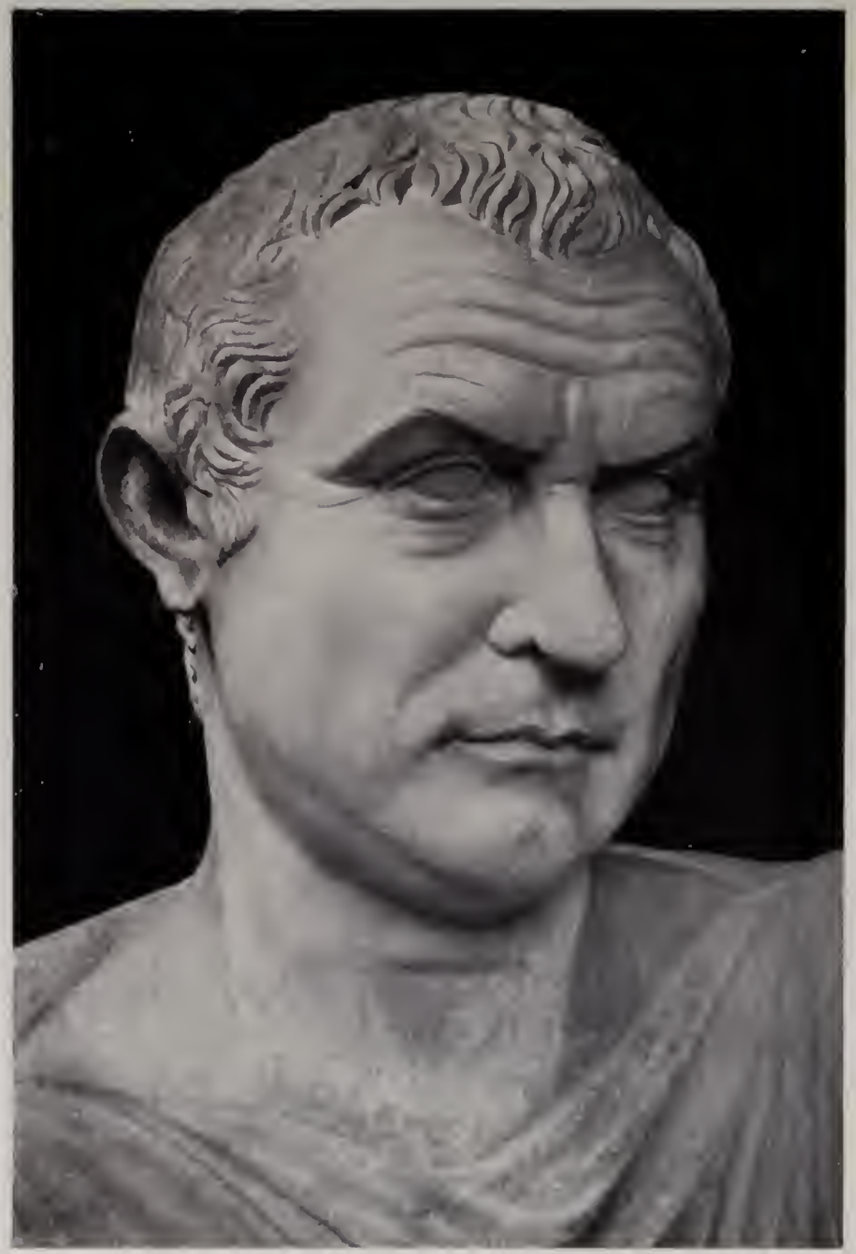
b Phot. Alinari

Statue eines Unbekannten. Rom, Vatikan



a Phot. Anderson

Kopf der Poseidippos-Statue T. 110 a

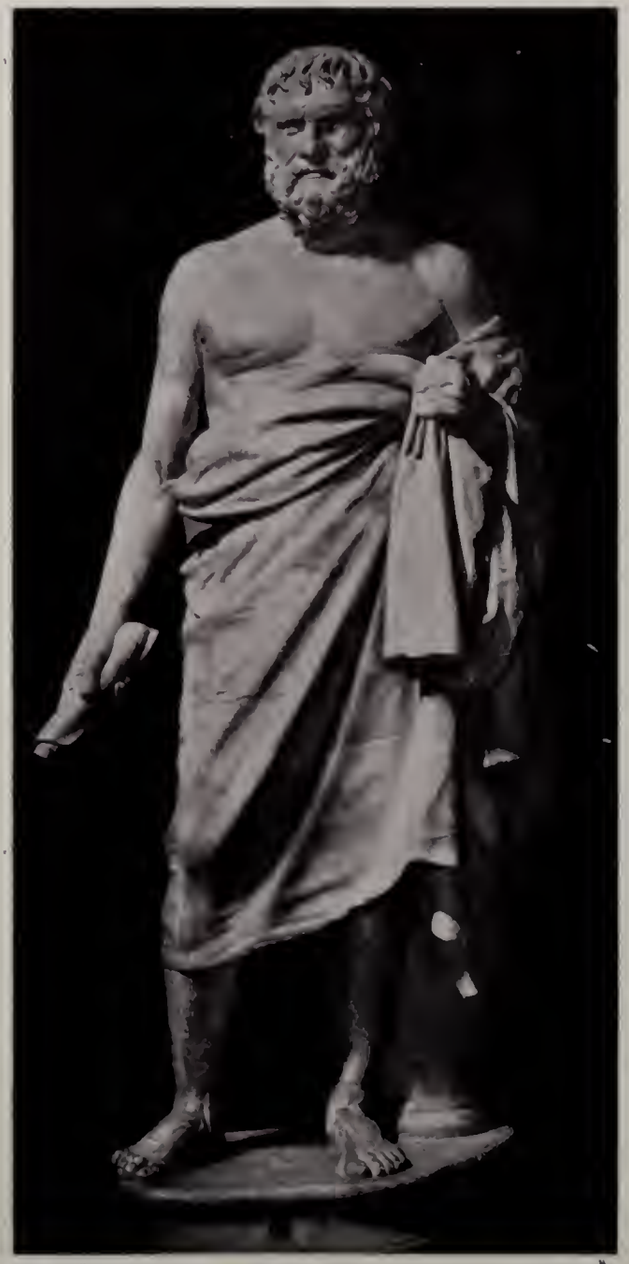


b Phot. Anderson

Kopf der Statue T. 110 b

a Phot. Alinari

Statuette des Moschion. Neapel, Nationalmuseum

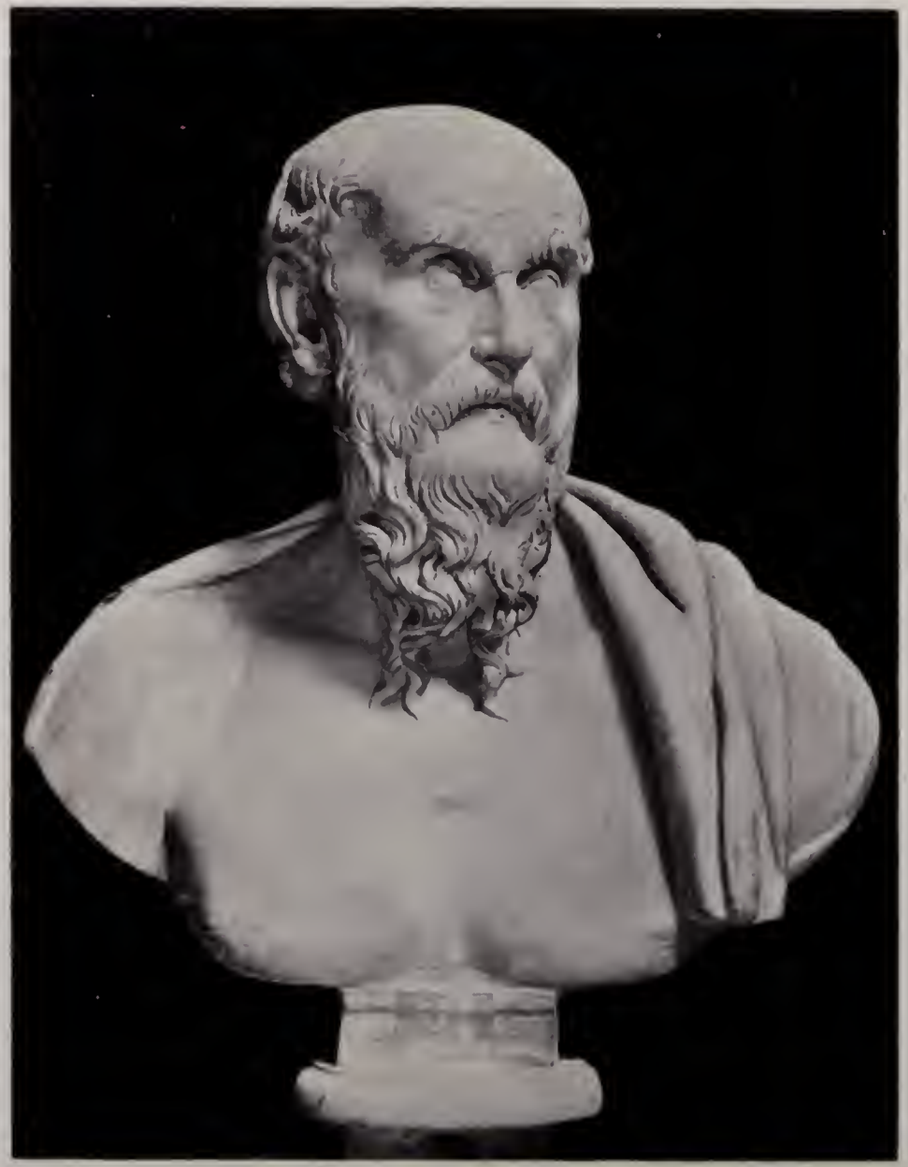


b Phot. Alinari

Statue eines unbekannten Griechen
Rom, Kapitolinisches Museum

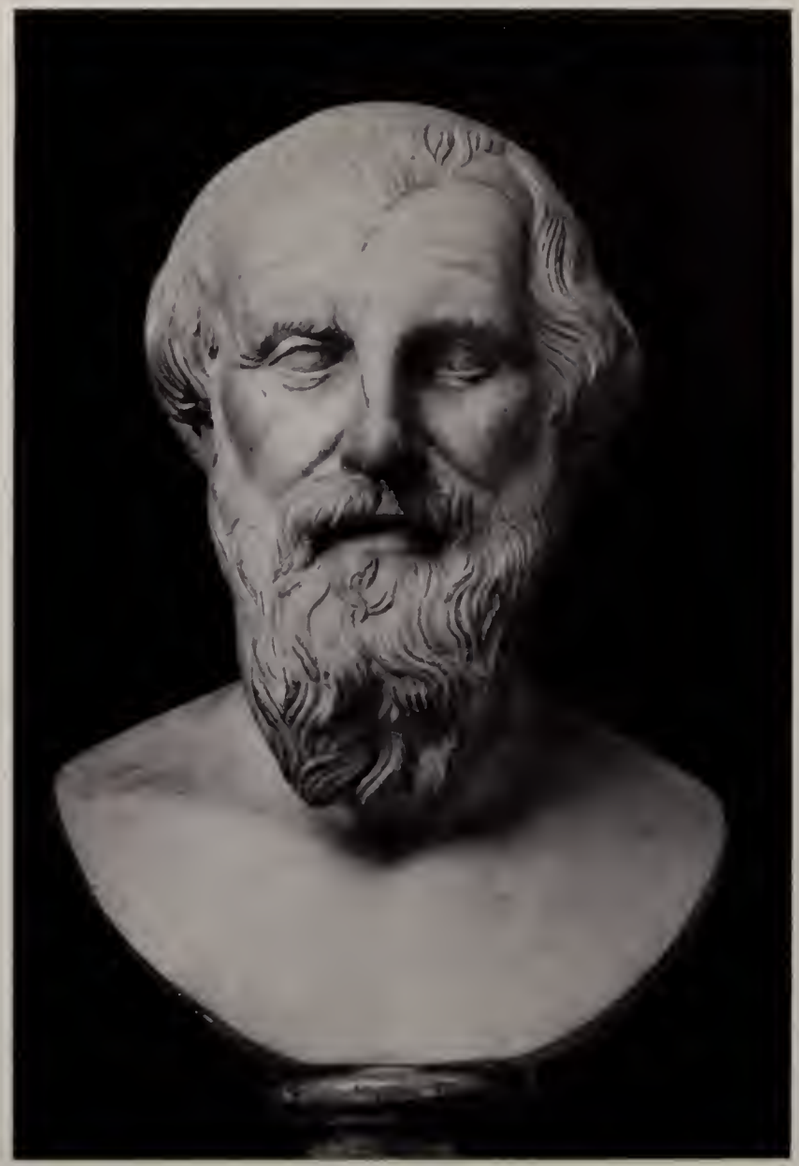
Phot. Alinari

Statuette des Diogenes. Rom, Villa Albani



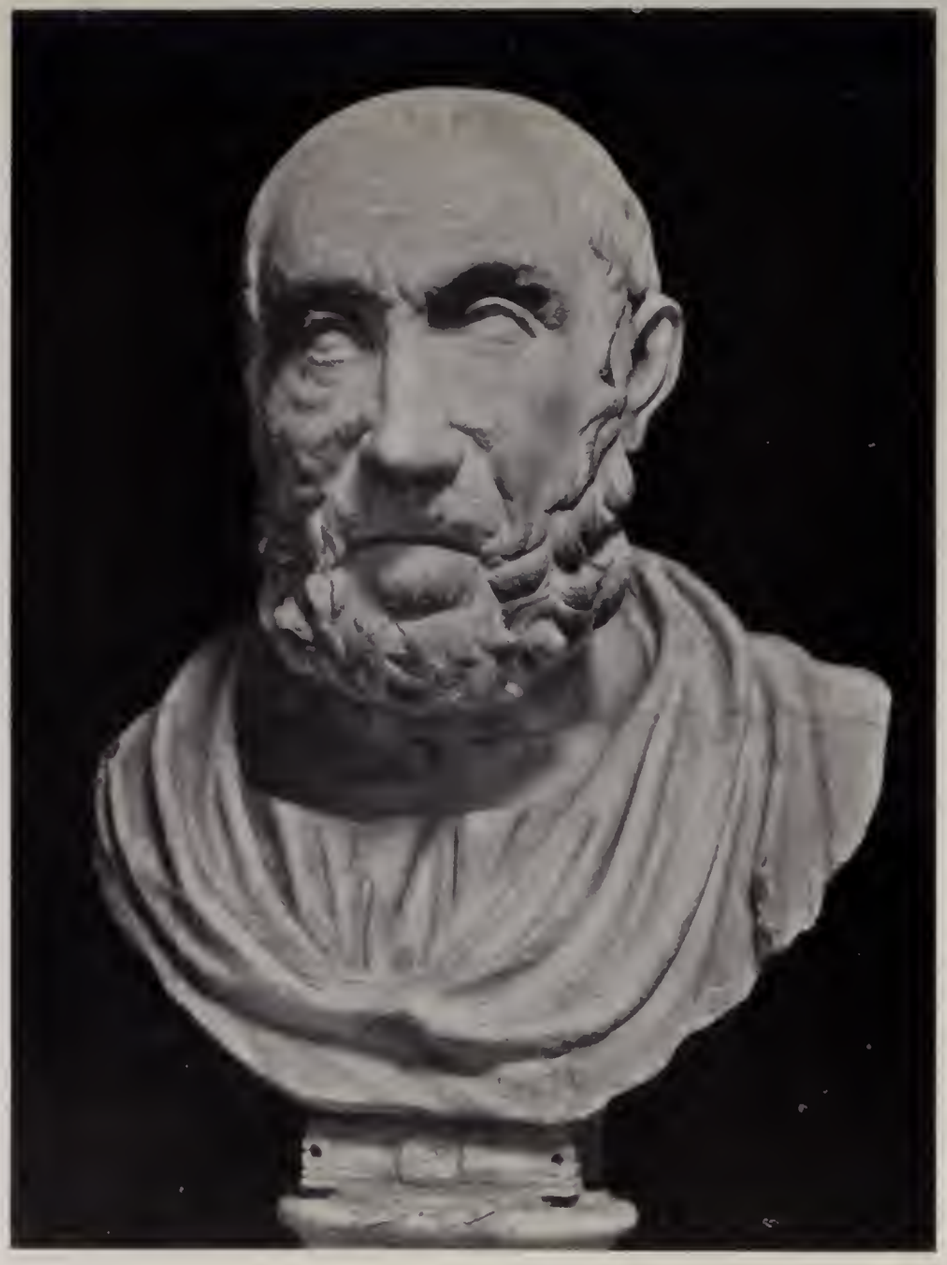
a Phot. Alinari

Diogenes (?). Rom, Kapitolinisches Museum



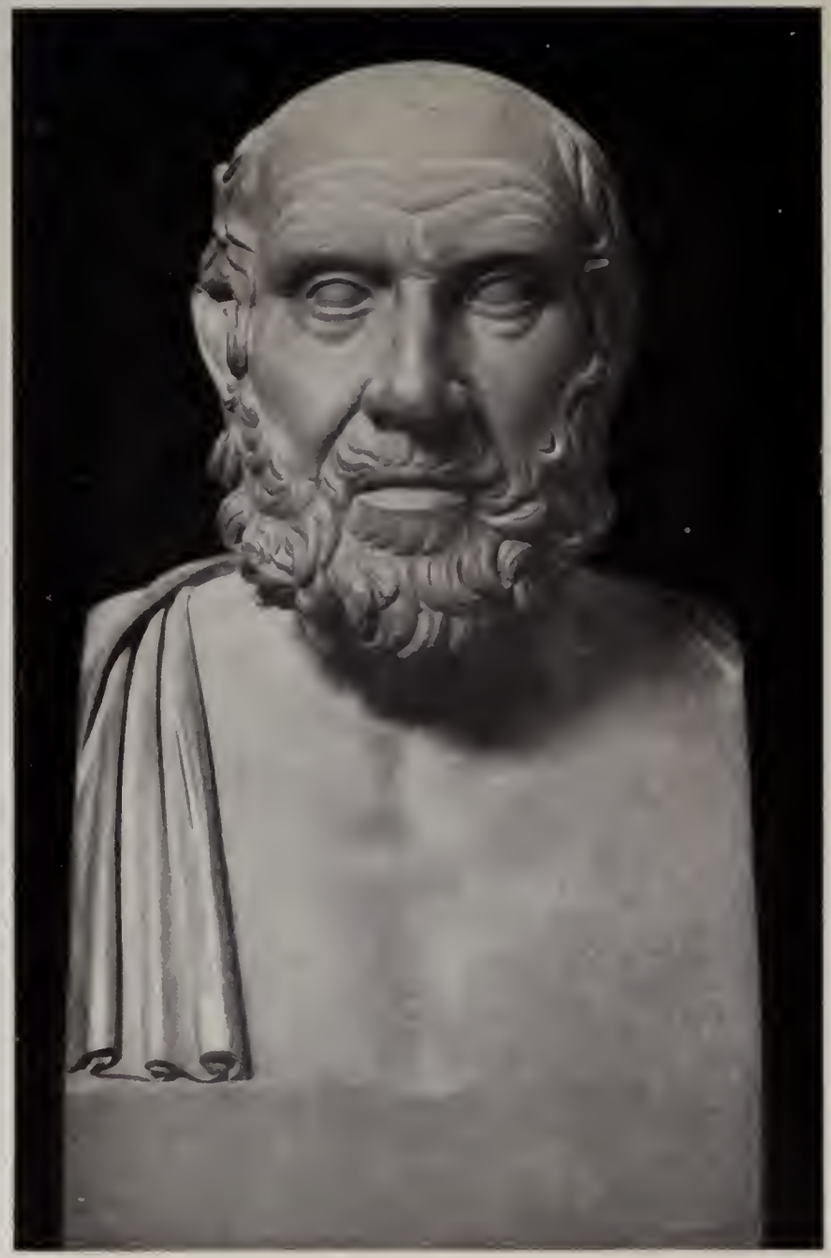
b

Diogenes (?). Berlin, Kgl. Museen



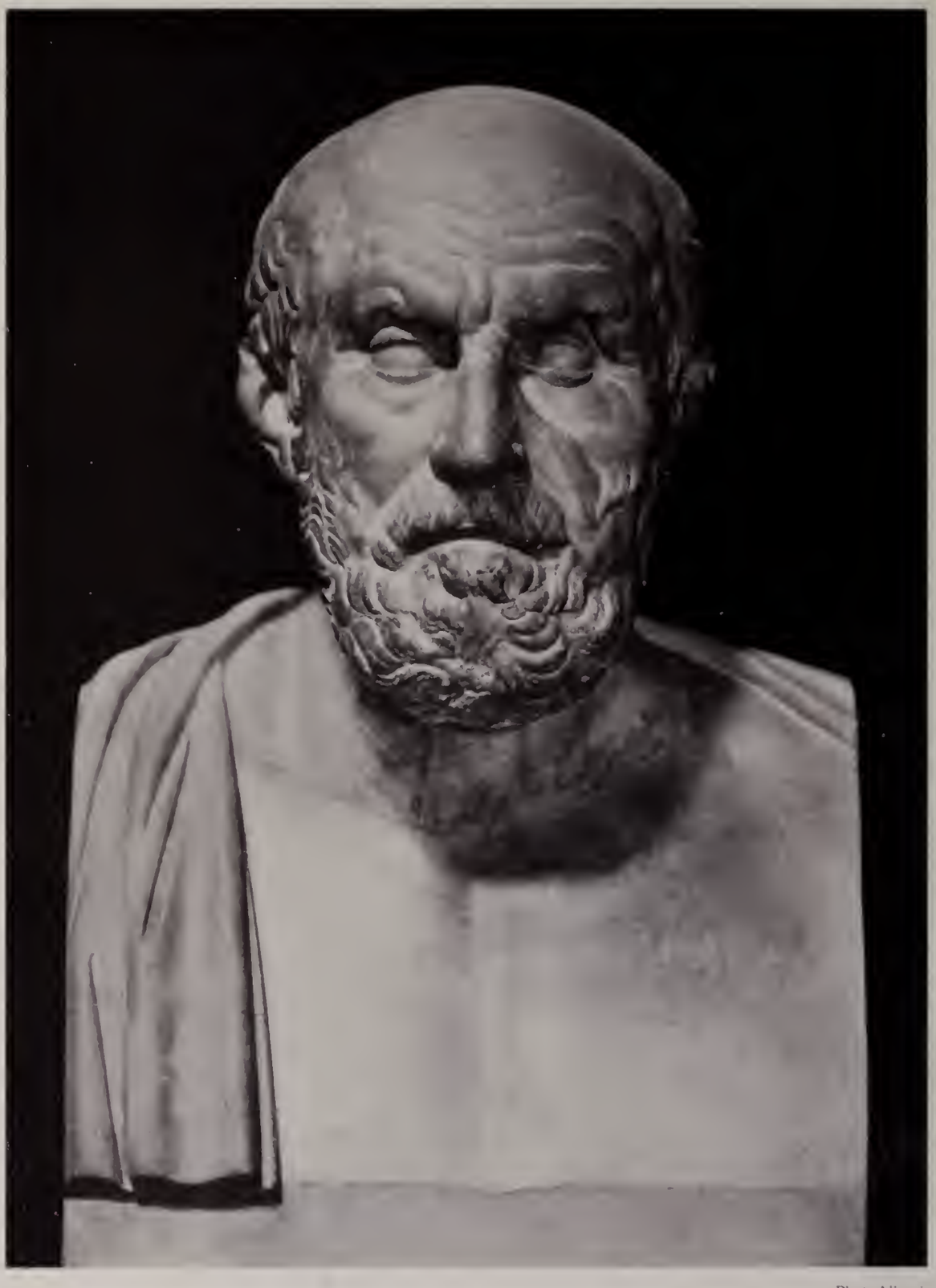
a Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum



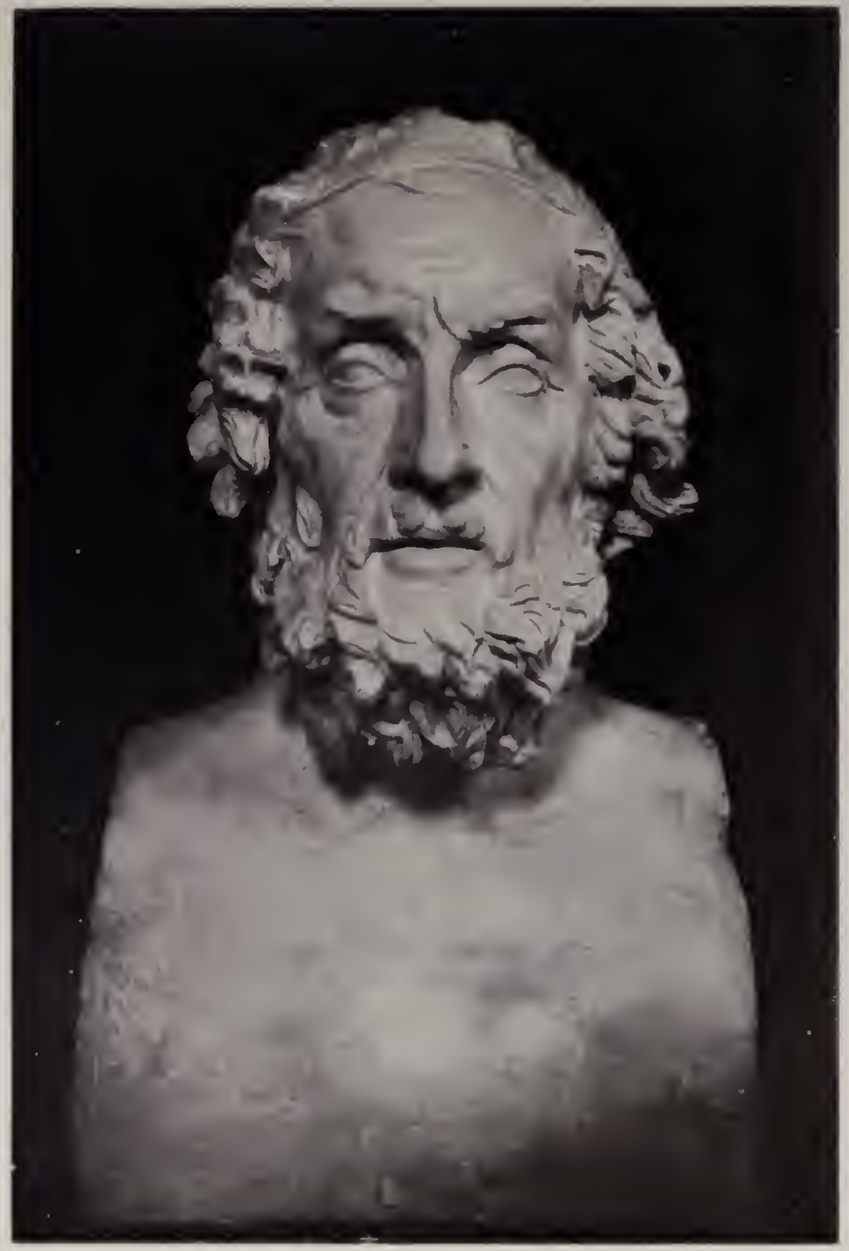
b Phot. Brogi

Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien



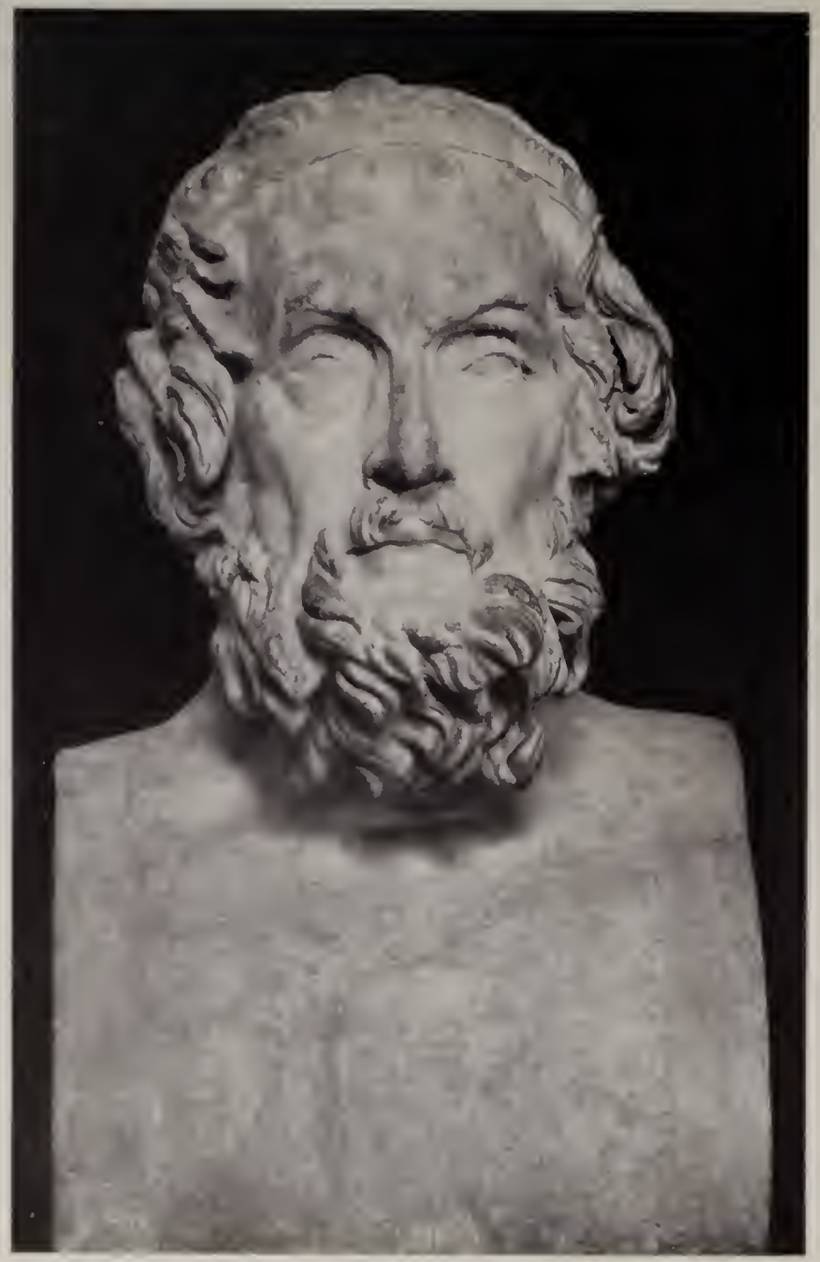
Phot. Alinari

Herme des Chrysippos. Florenz, Uffizien



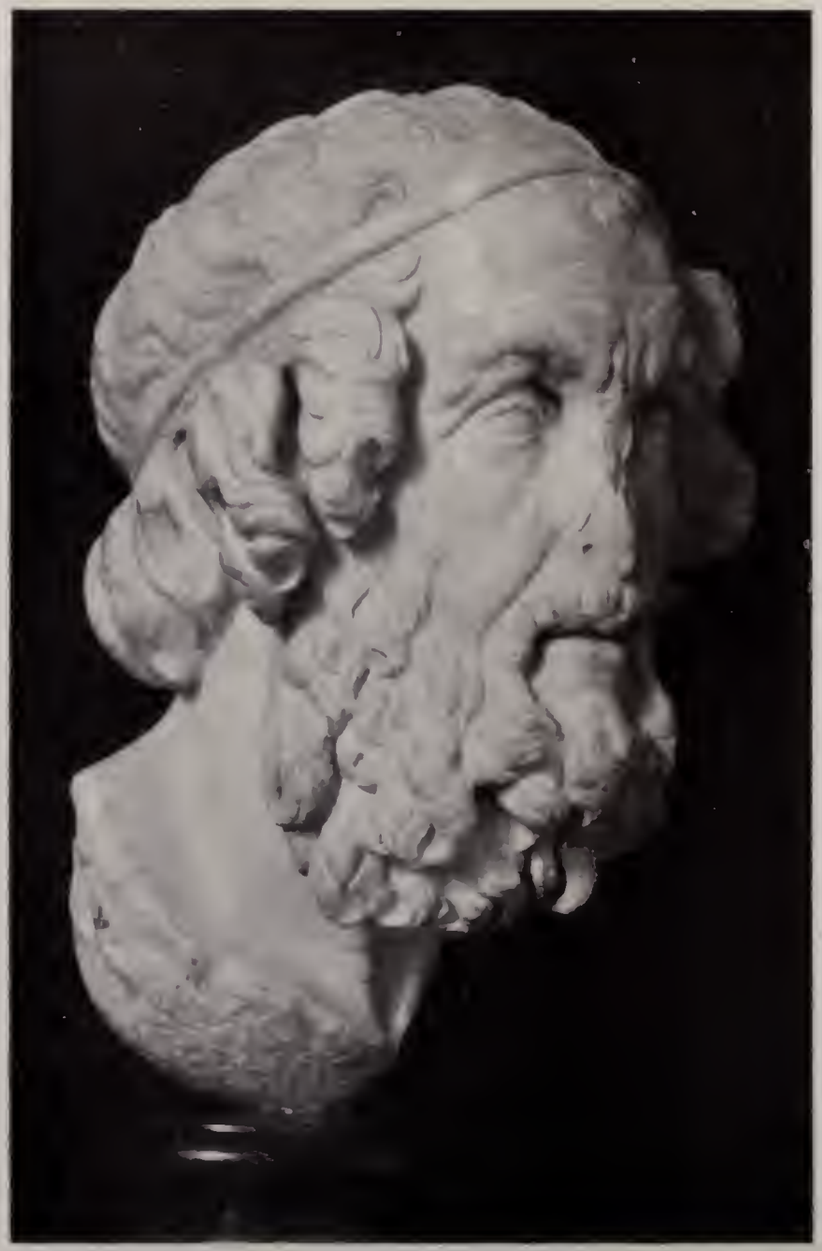
a

Herme des Homer. Schwerin, Grossh. Bibliothek



b Phot. Braun, Clément & Cie.

Herme des Homer. Paris, Louvre



a Phot. Coolidge

Homer. Boston, Museum of fine Arts

b Phot. Anderson

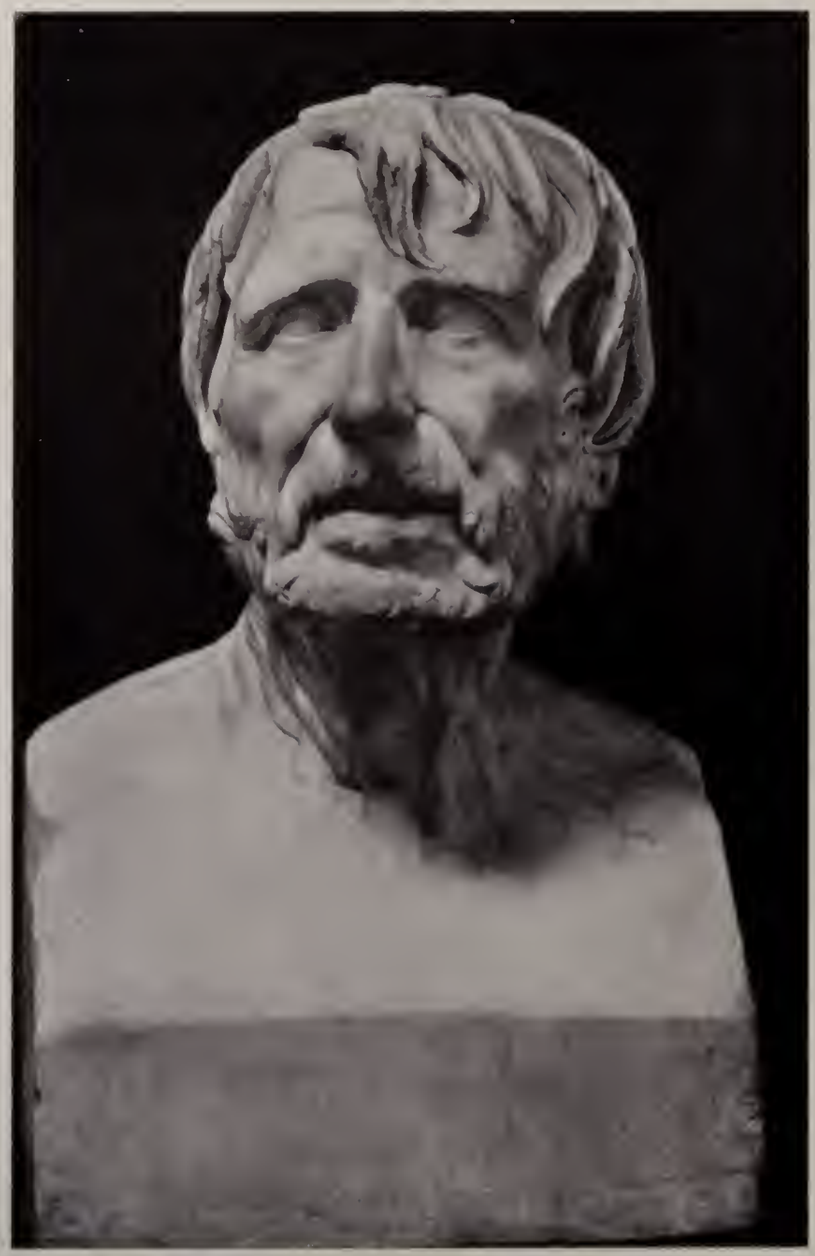
Unbekannter Grieche. Rom, Nationalmuseum

Phot. Brogi

Phot. Brogi

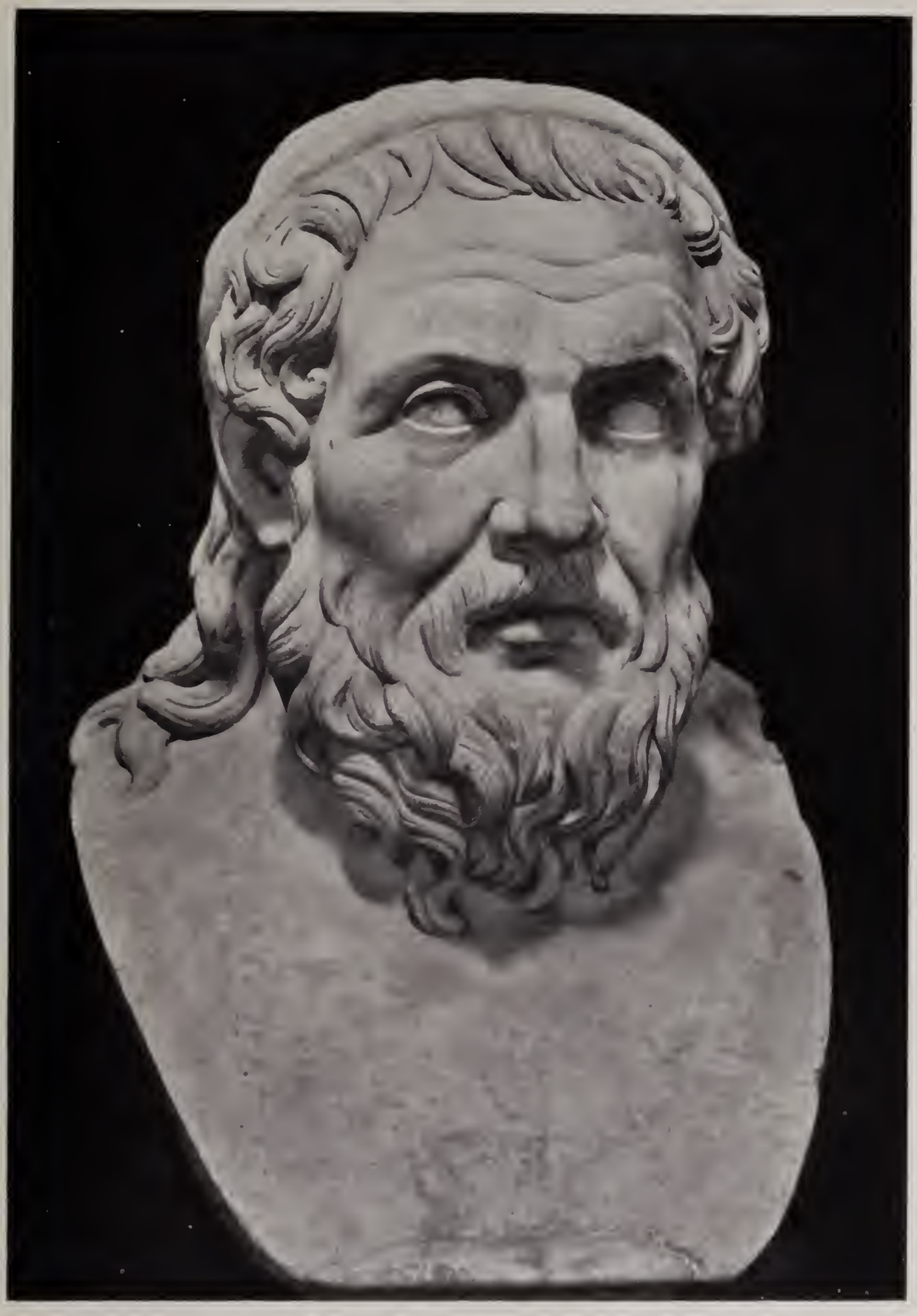
Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi



Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien



Phot. Alinari

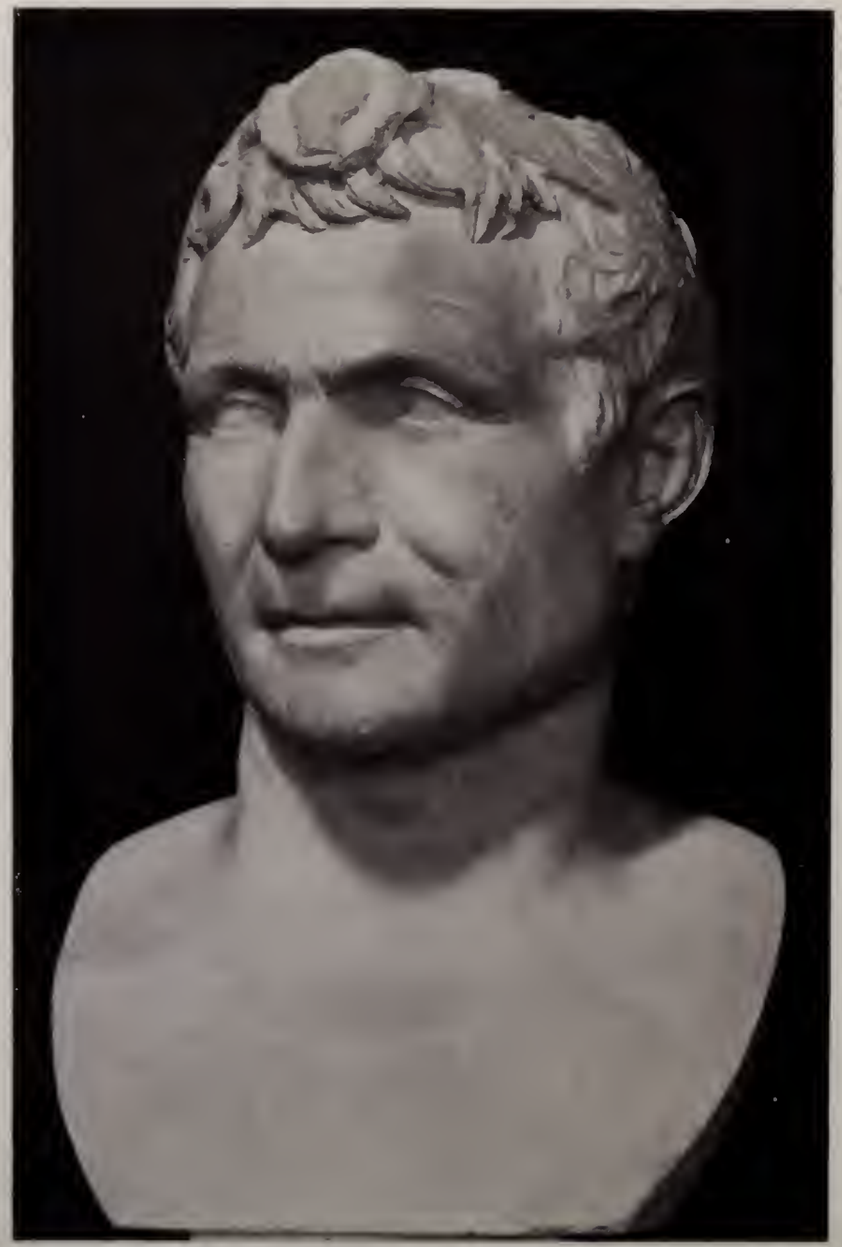
Hesiodos (?). Neapel, Nationalmuseum

Hellenistischer Herrscher (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Antiochos III. von Syrien (?). Paris, Louvre

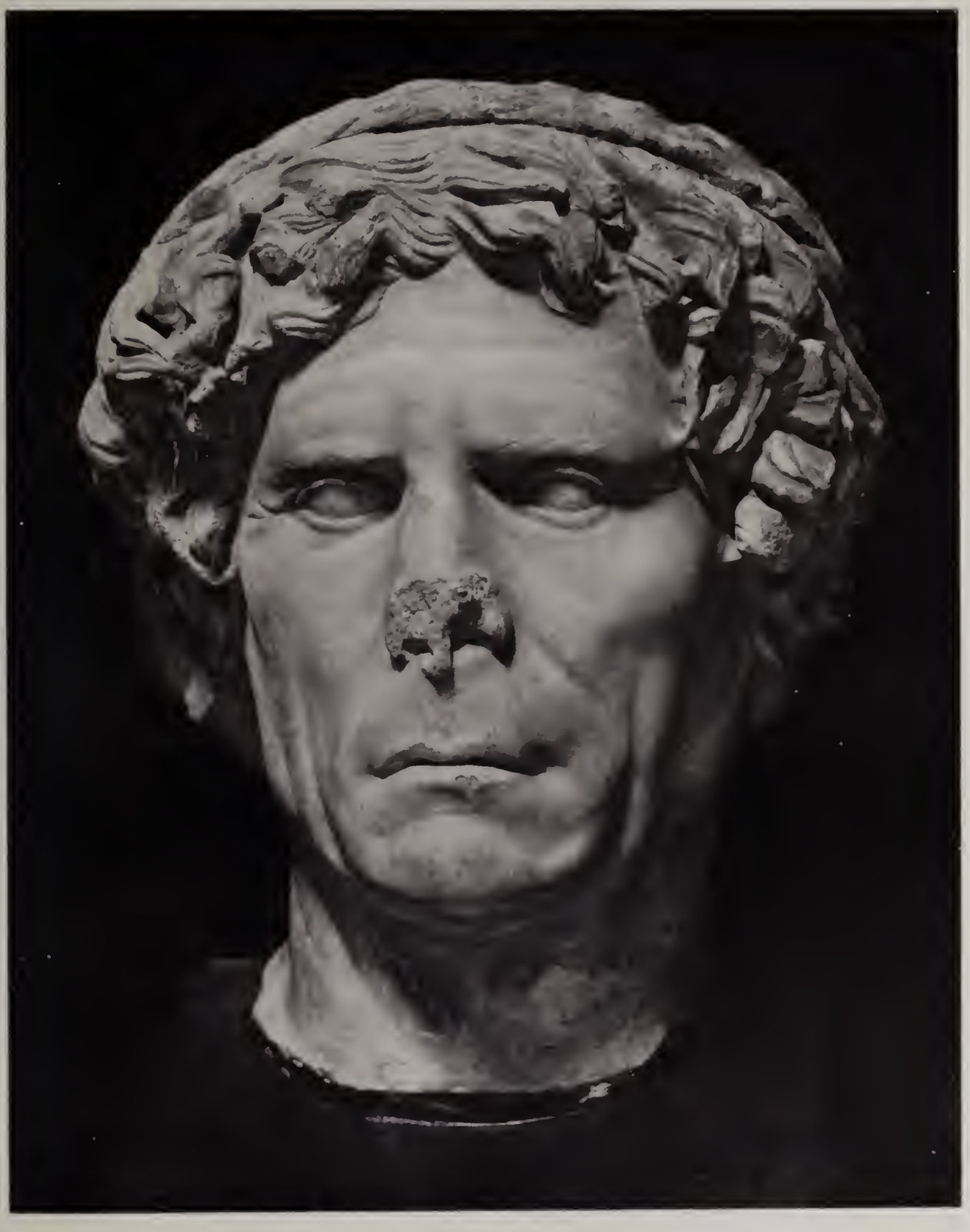
a Phot. Anderson

Hellenistischer Herrscher. Rom, Nationalmuseum



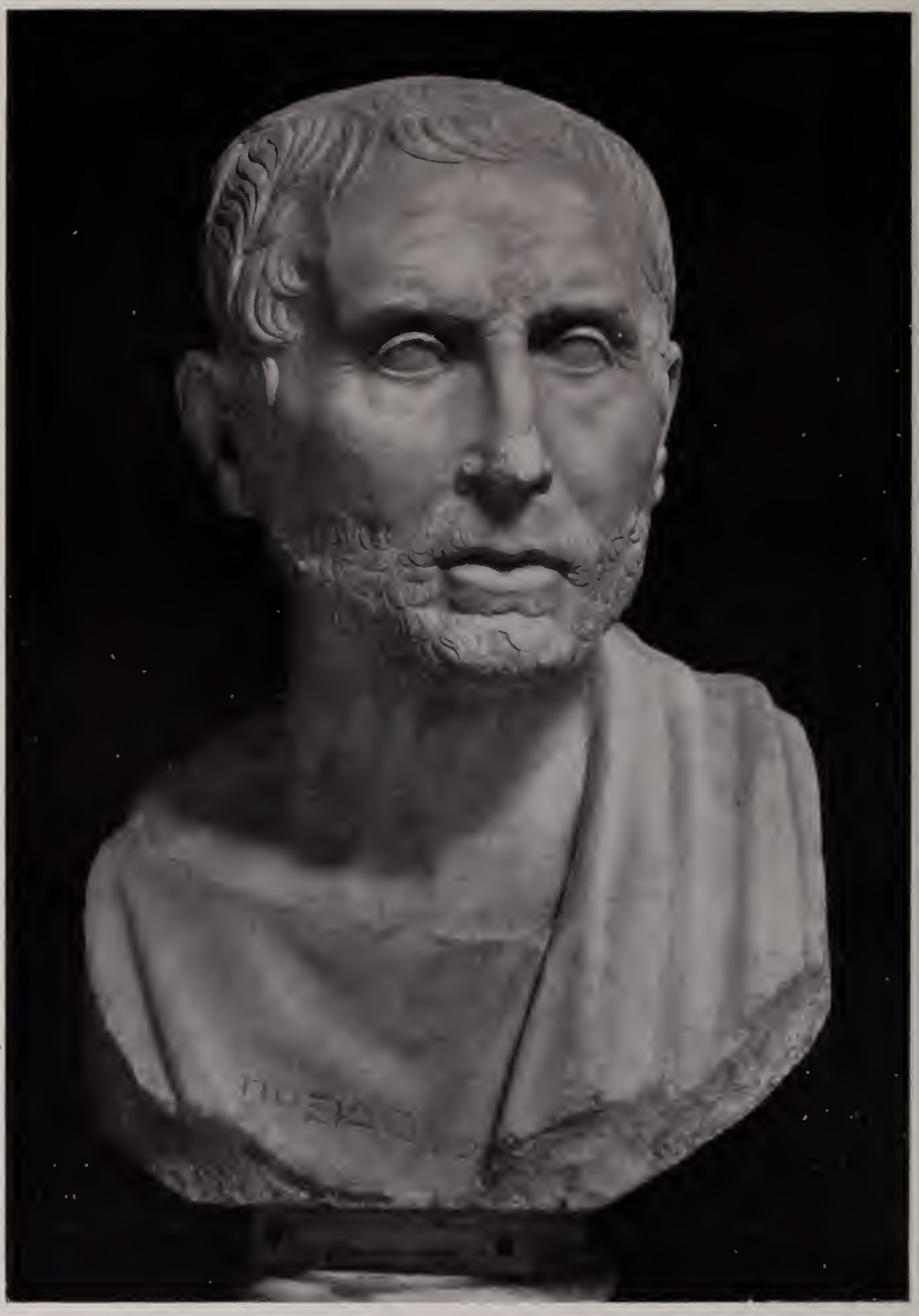
b Phot. Alinari

Hellenistischer Priester (?). Rom, Vatikan



Phot. Alinari

Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum



Phot. Alinari

Posidonius. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Alinari

Togastatue eines unbekannten Römers
Rom, Palazzo Barberini

b Phot. Alinari

Kolossal-Ehrenstatue eines Unbekannten
Athen Nationalmuseum

a Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Rom, Konservatorenpalast

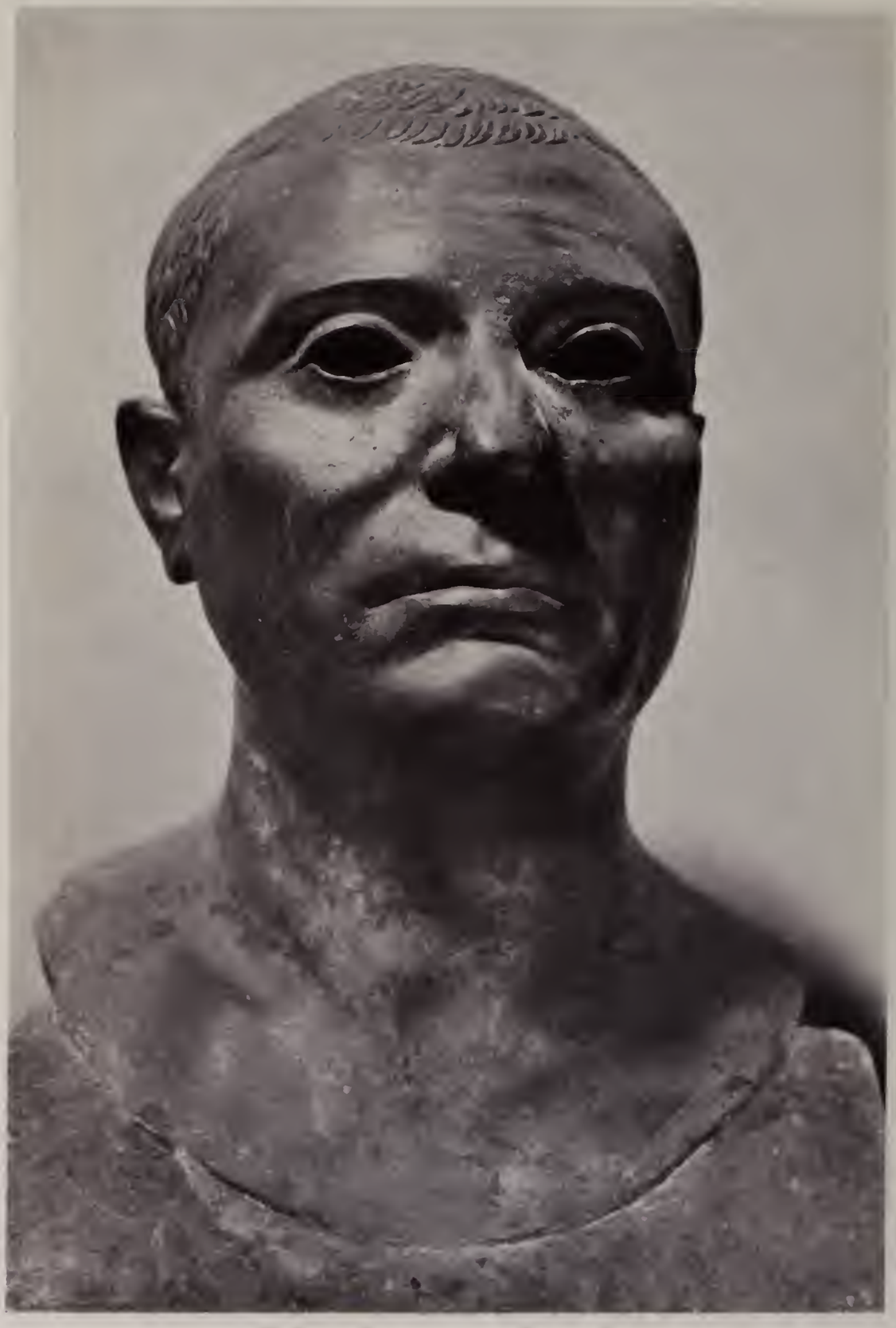
b Phot. Brogi

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

a
Unbekannter Römer
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

b Phot. Alinari
Sog. Arringatore
Florenz, Archäologisches Museum

c Phot. Moscioni
Opfernder Römer
Rom, Vatikan



Phot. Alinari

C. Norbanus Sorix. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari

Kopf des sog. Arringatore T. 129 b. Florenz, Archäologisches Museum

Deckelfigur einer etruskischen Aschenurne. Florenz, Archäologisches Museum

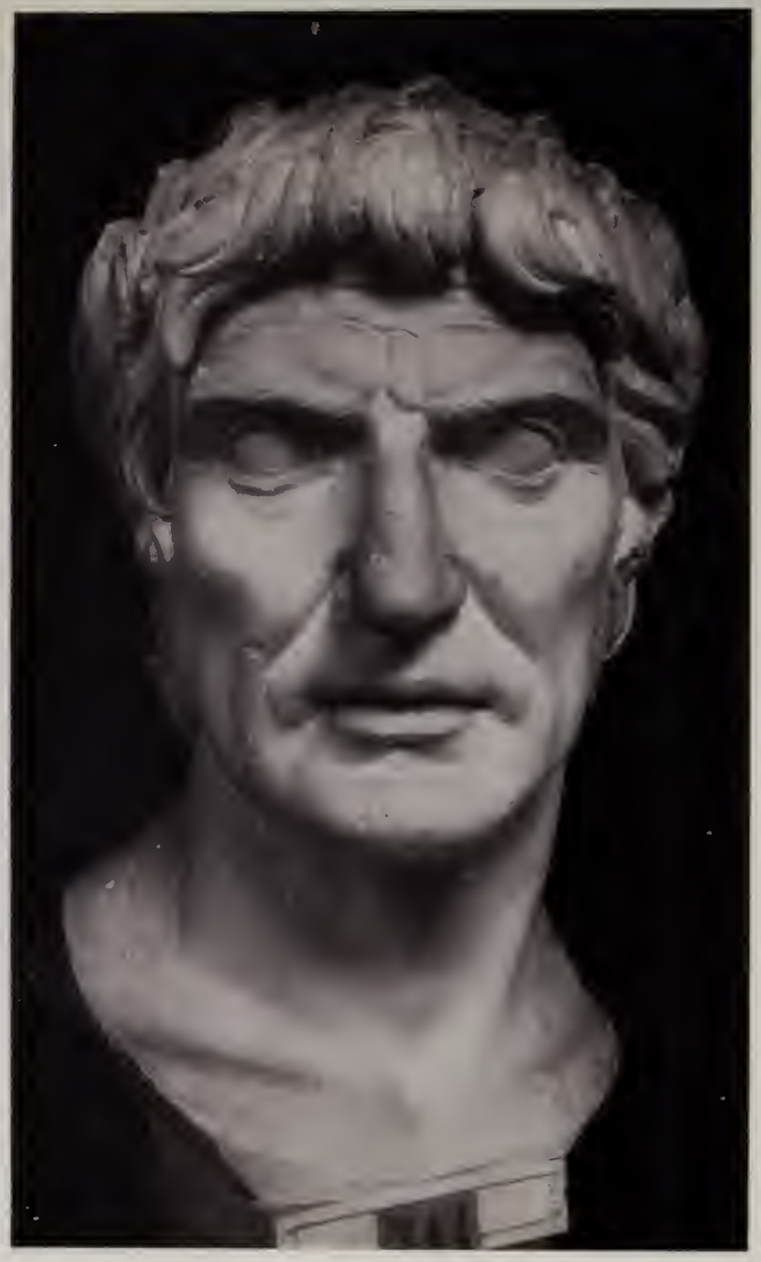
Phot. Alinari

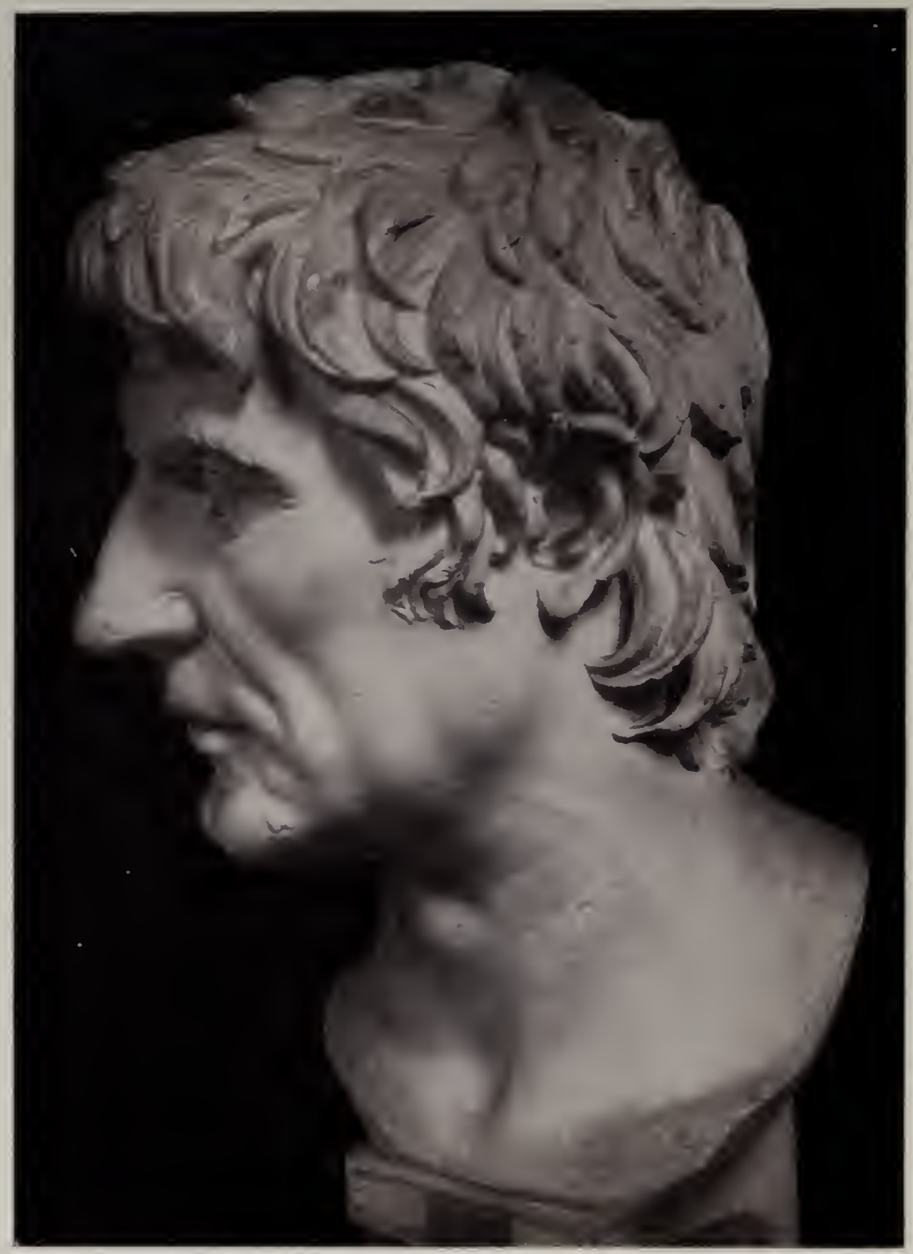
Phot. Moscioni

Grabstein eines römischen Ehepaares. Rom, Kapitolinisches Museum

Phot. Alinari

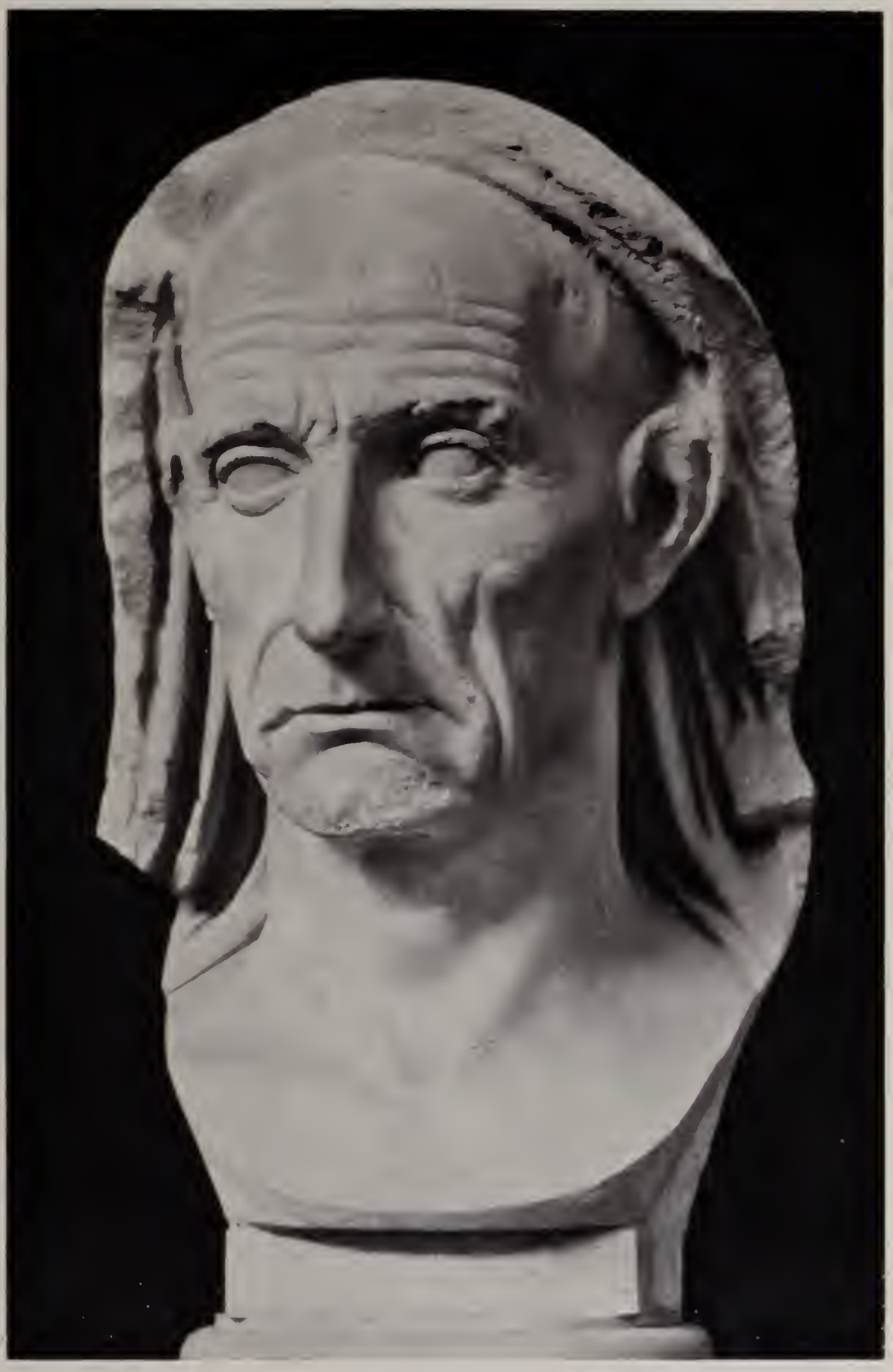
Grabstein eines L. Vibius und seiner Familie. Rom, Vatikan





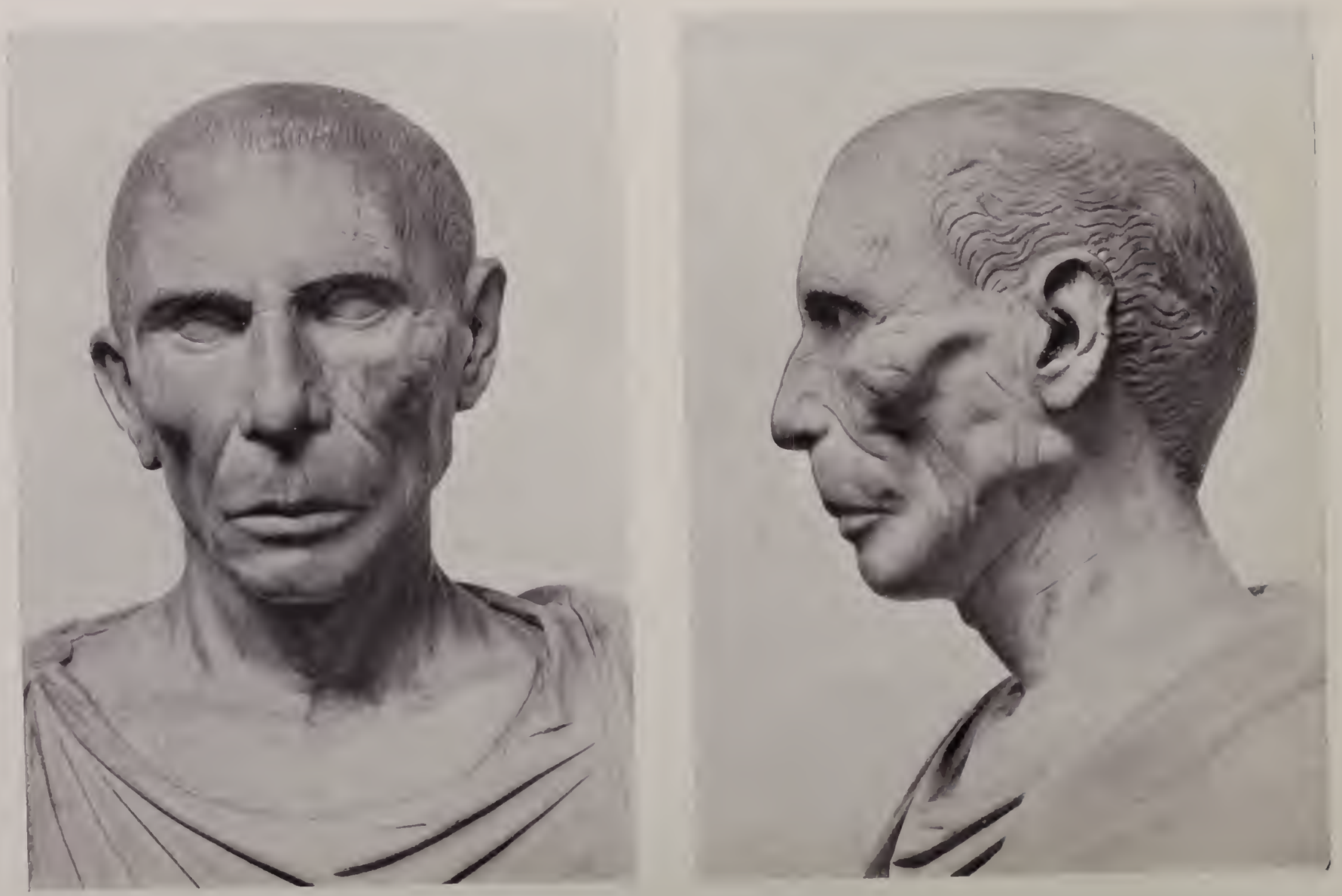
Unbekannter Römer. München, Glyptothek

Unbekannter Römer. München, Glyptothek

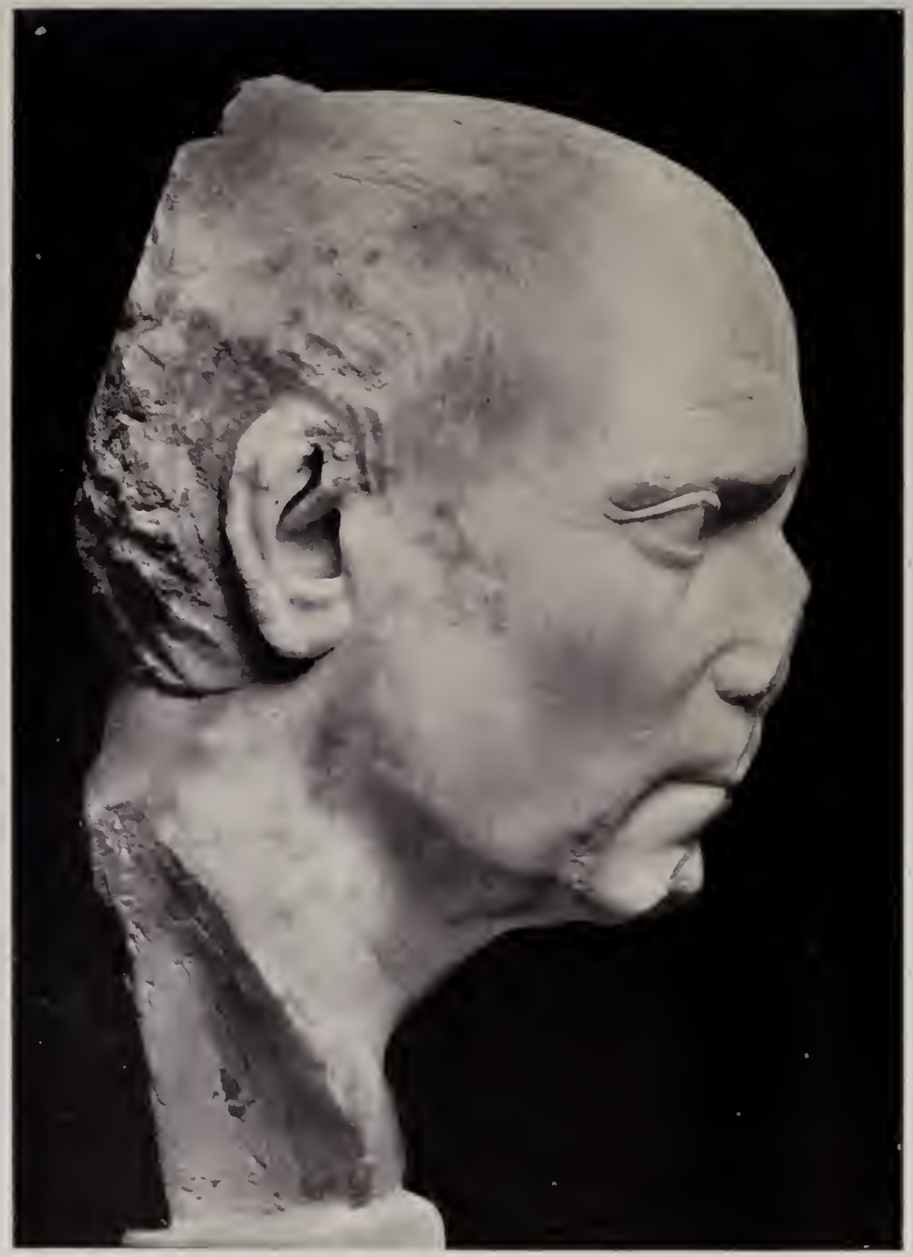


Phot. Alinari

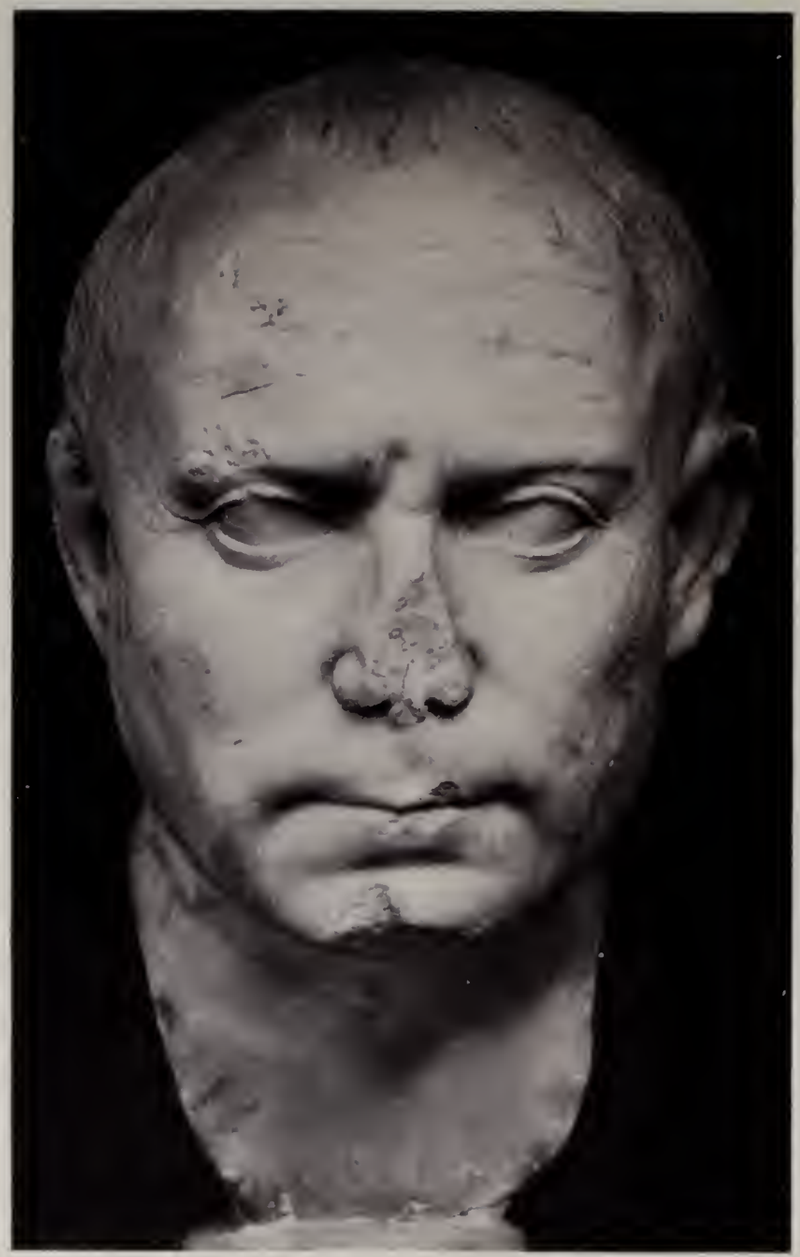
Unbekannter Römer. Rom, Vatikan



Unbekannter Römer. Dresden, Albertinum

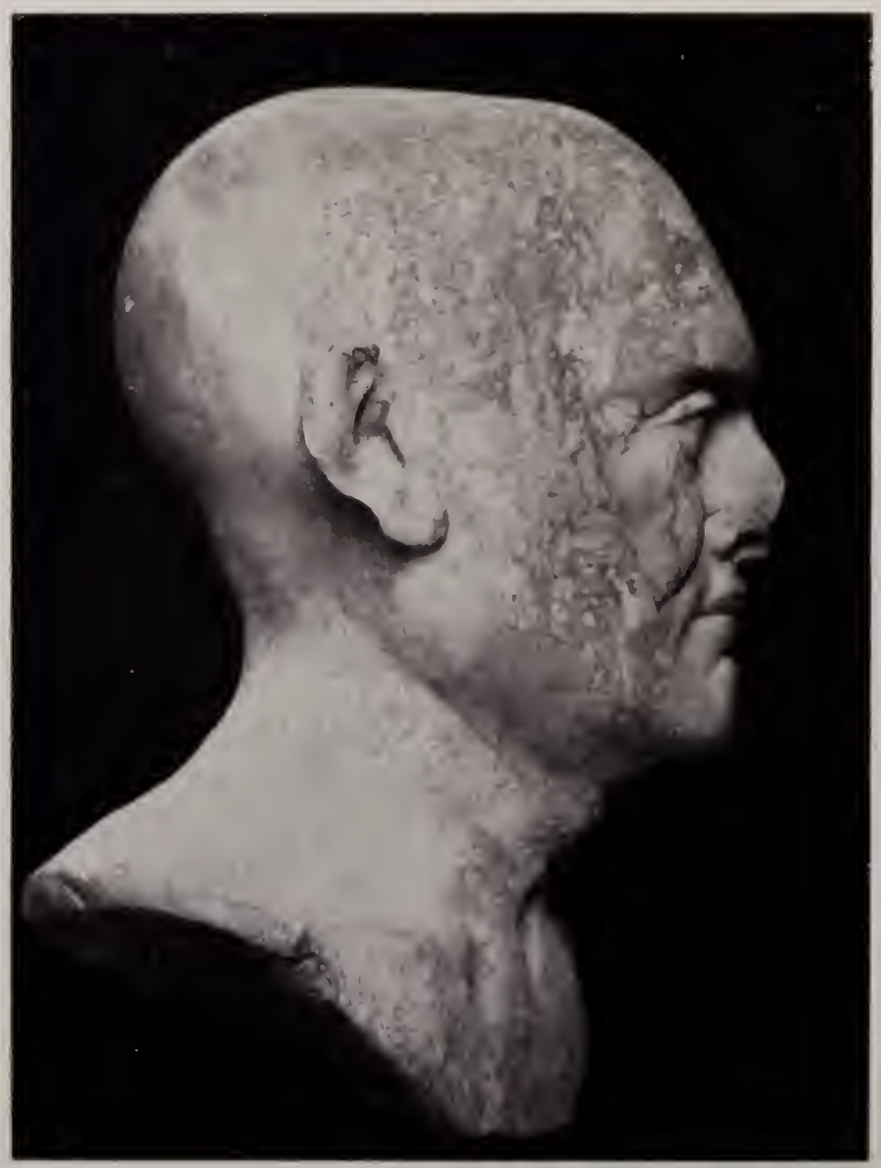


Phot. Anderson

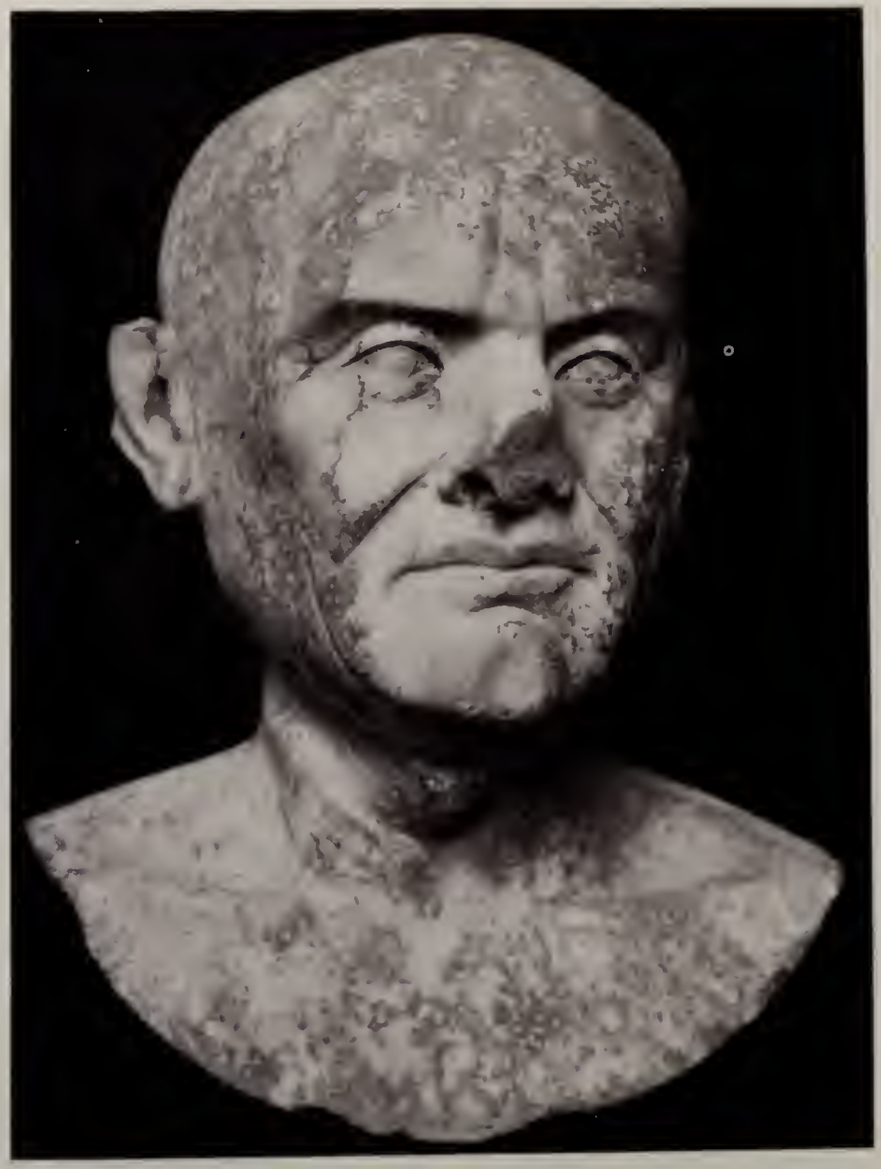


Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Nationalmuseum

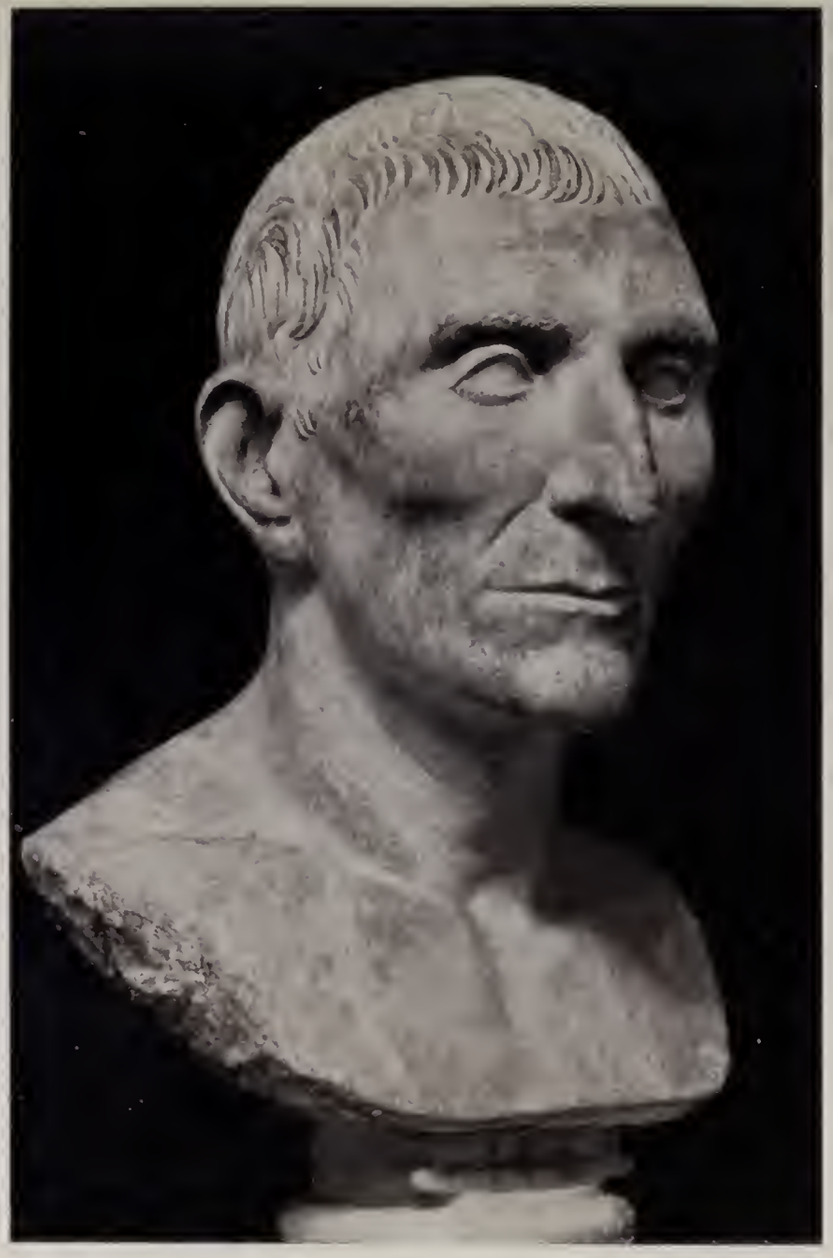


Phot. Moscioni



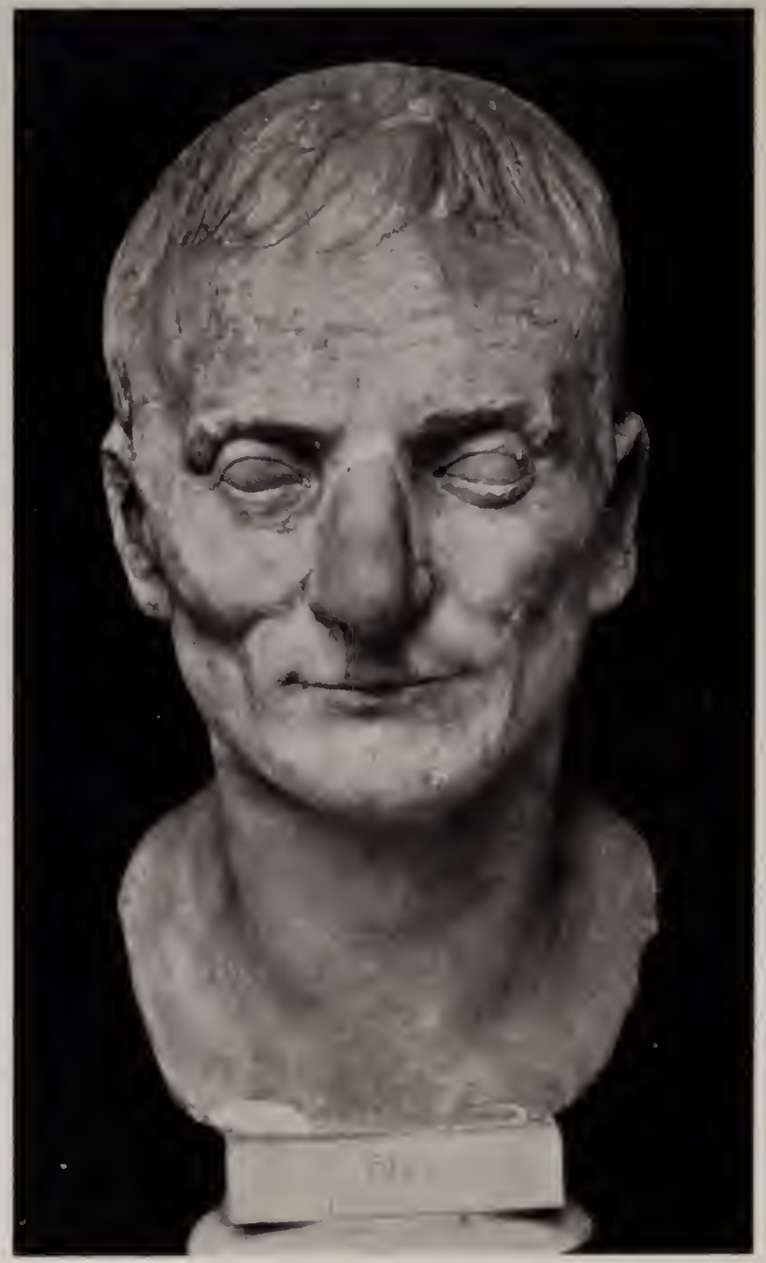
Phot. Moscioni

Büste eines unbekannten Römers. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



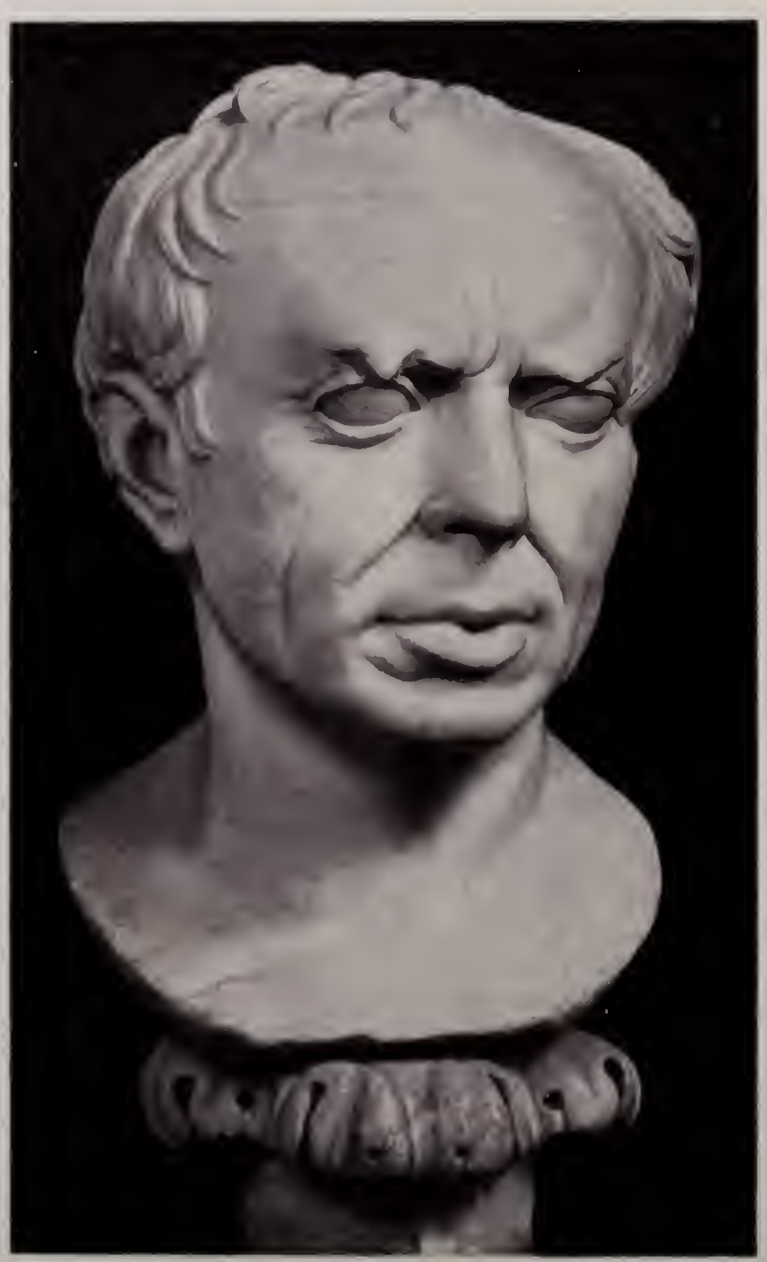
a Phot. Alinari

Büste eines unbekannten Römers. Neapel, Nationalmuseum



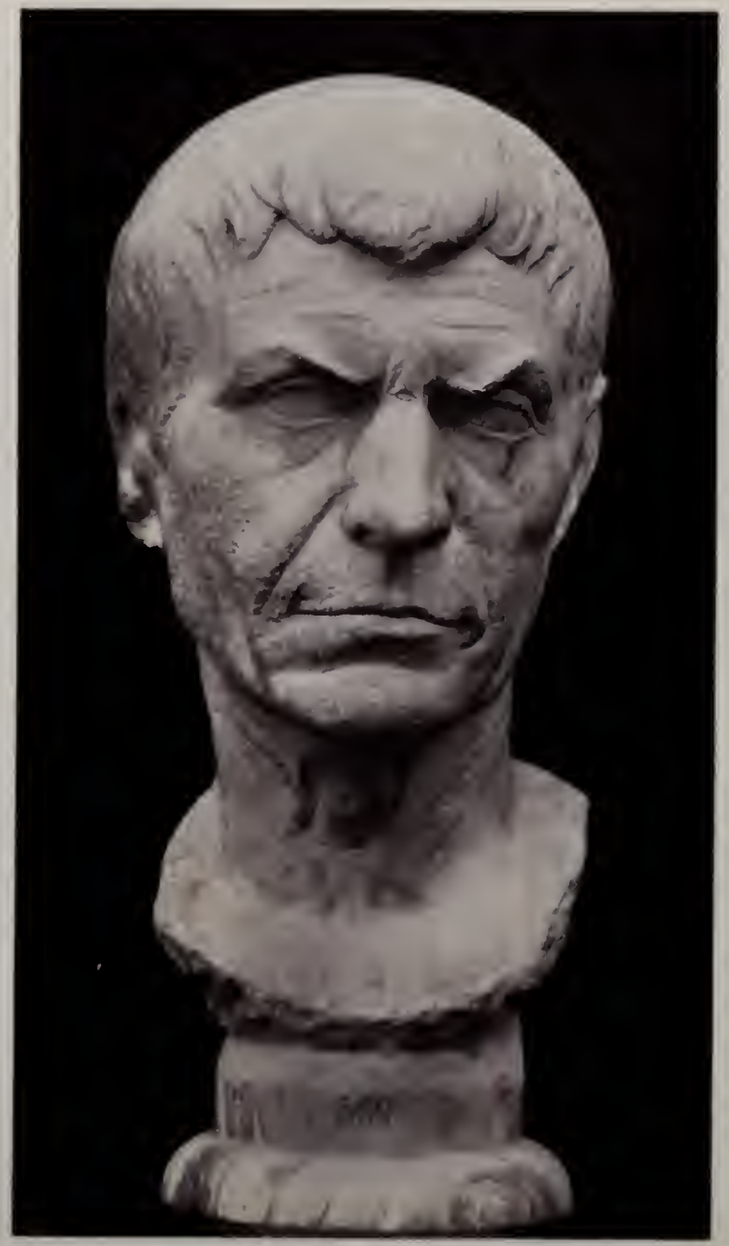
b

Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



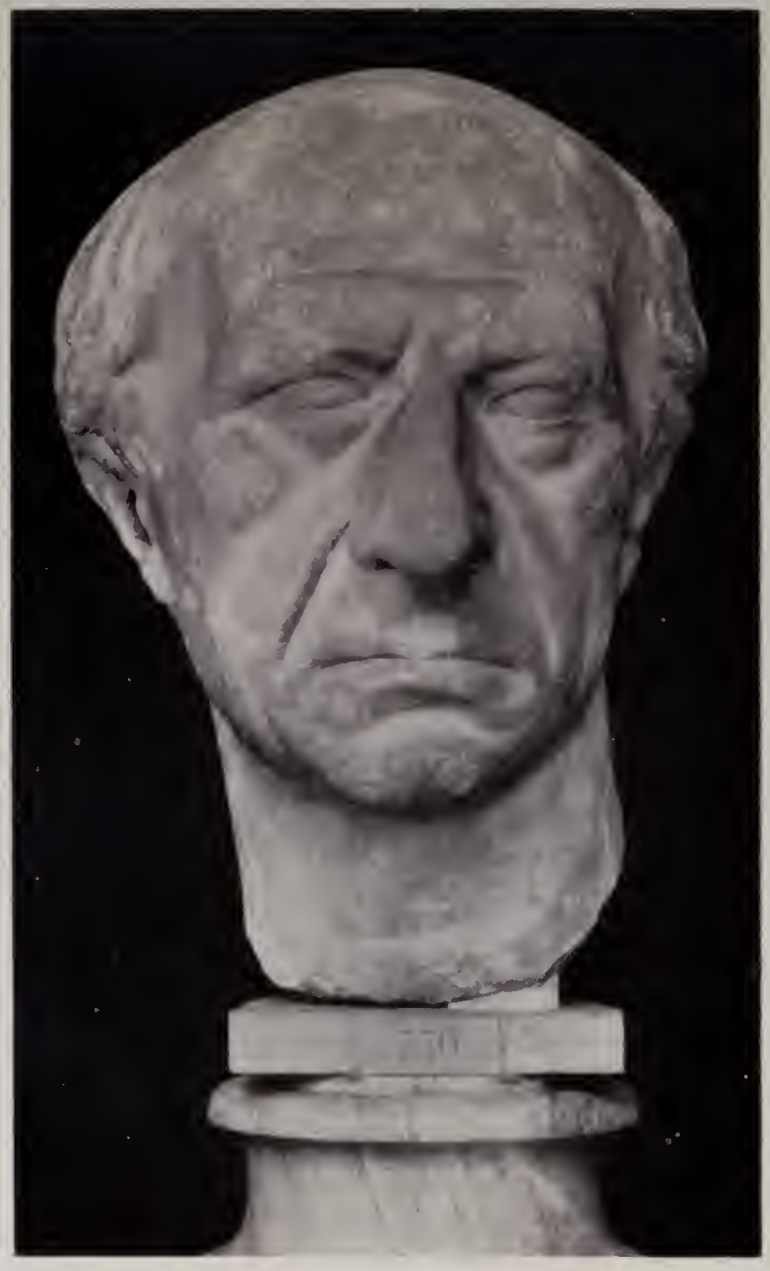
a Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Rom, Vatikan



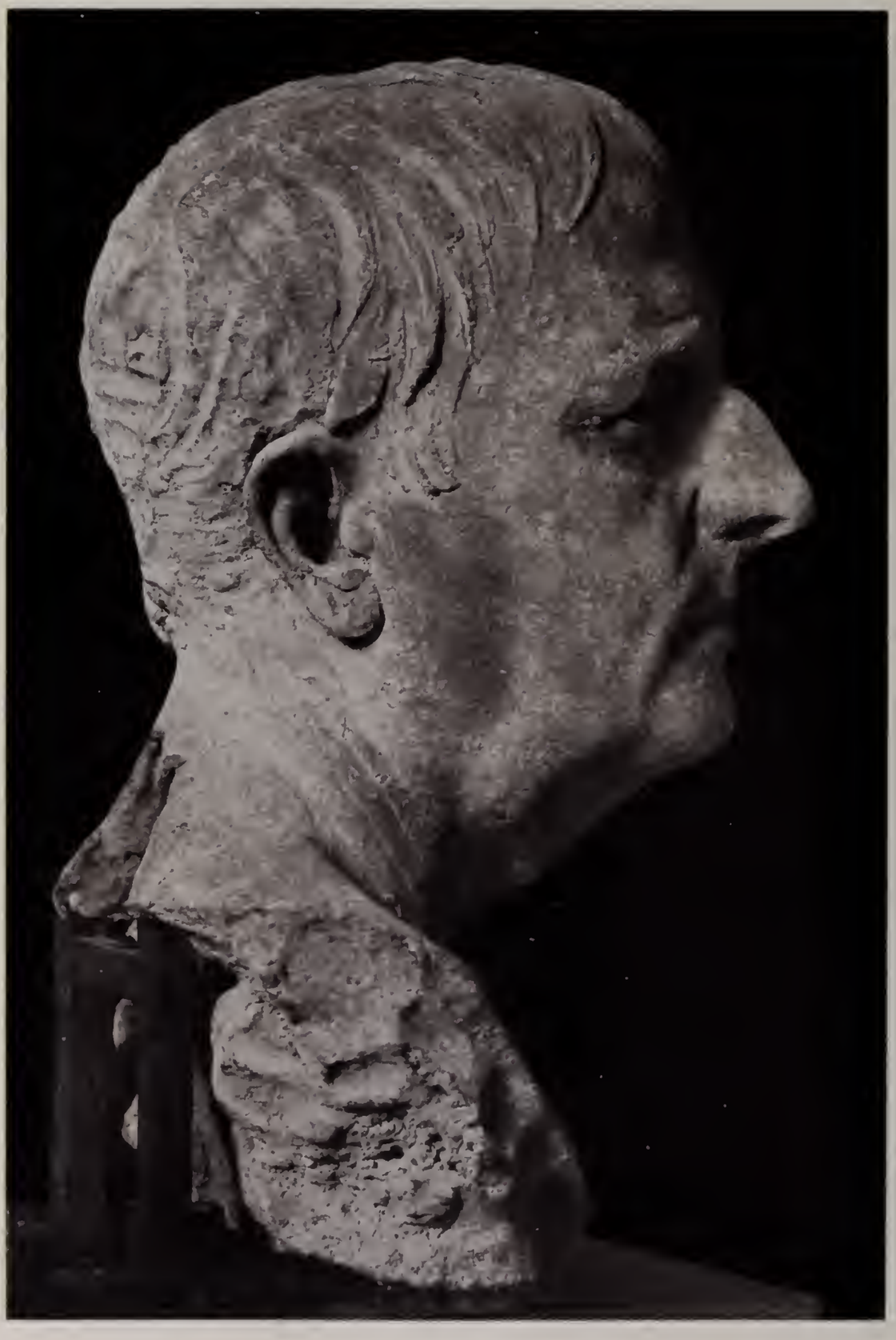
b

Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



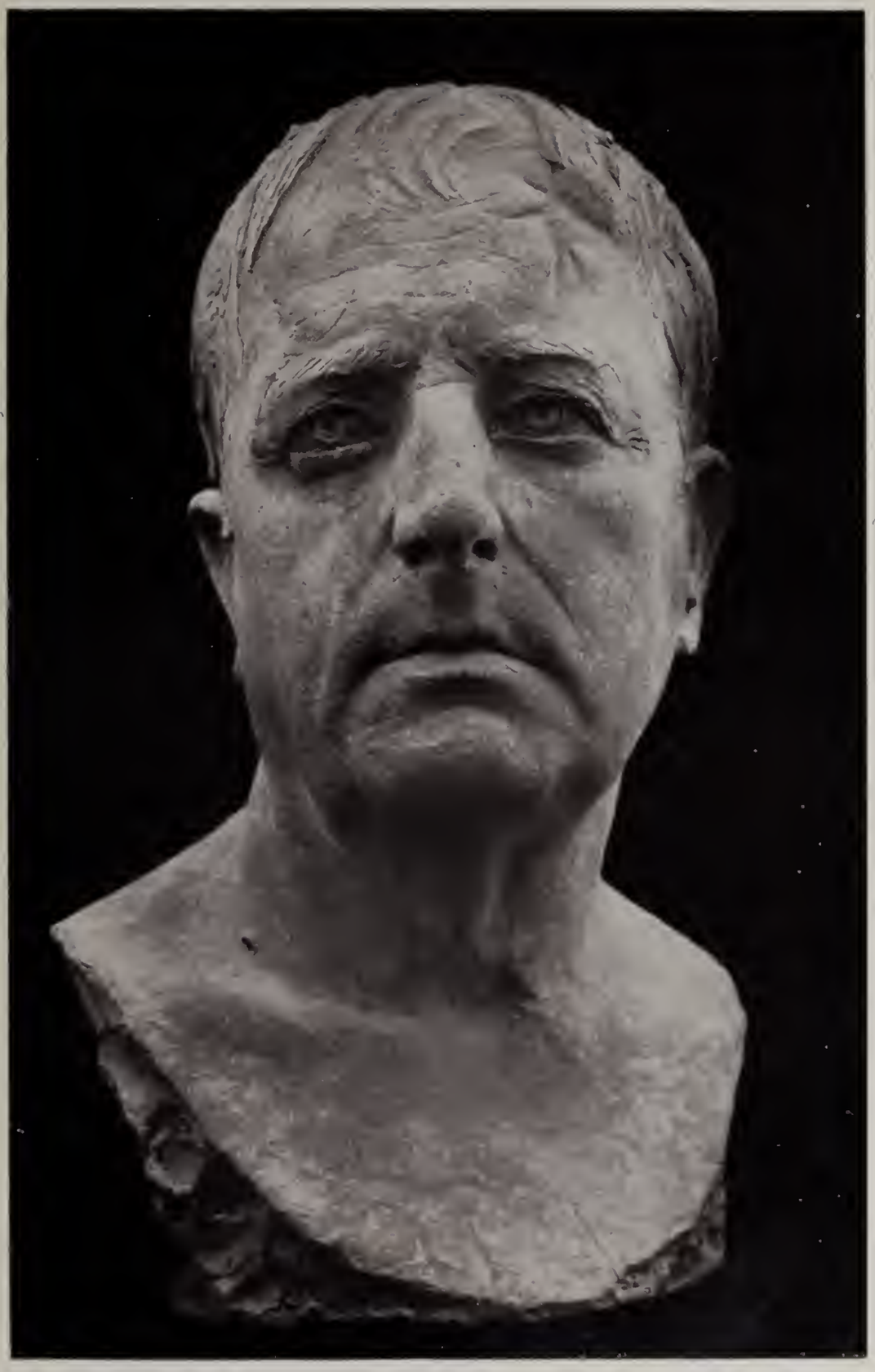
a
Unbekannter Römer
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

b
Büste des Vilonius
Leipzig, Archäologisches Museum der Universität



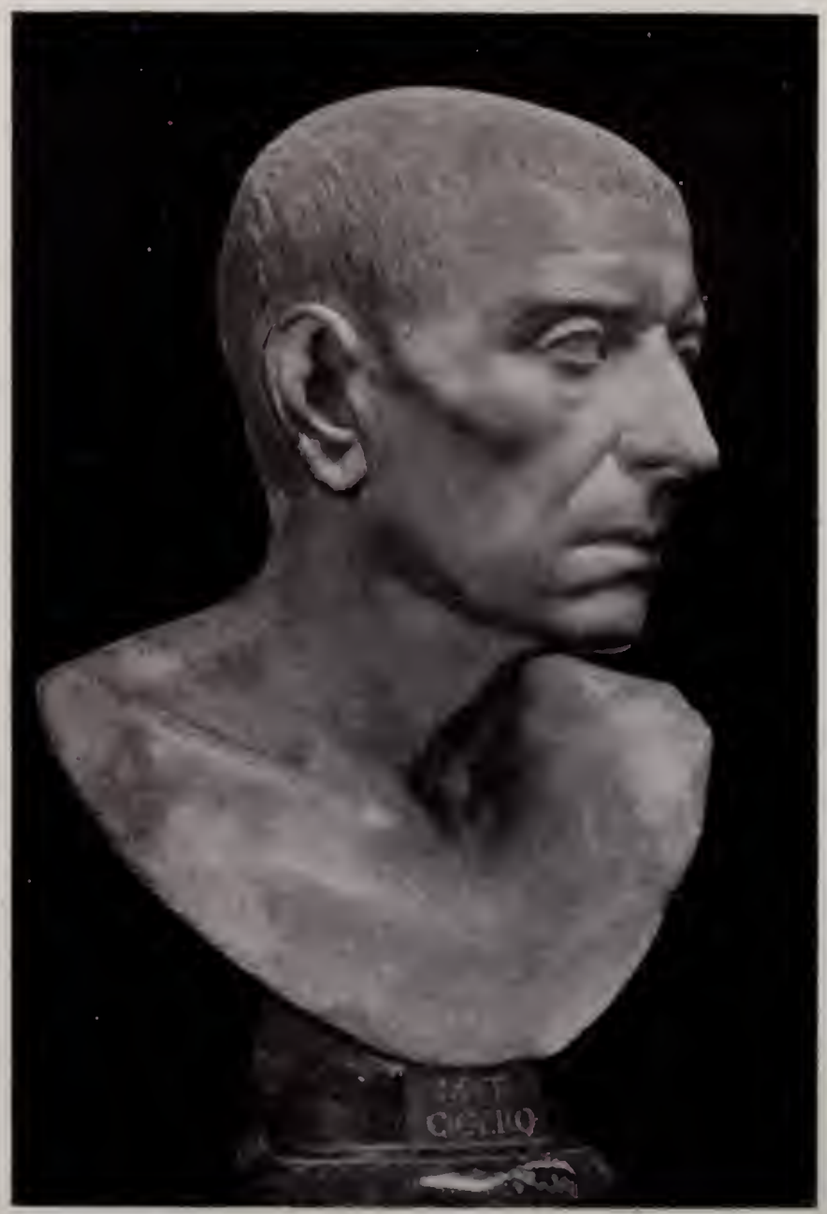
Phot. Coolidge

Terrakottabüste eines unbekannten Römers. Boston, Museum of fine Arts



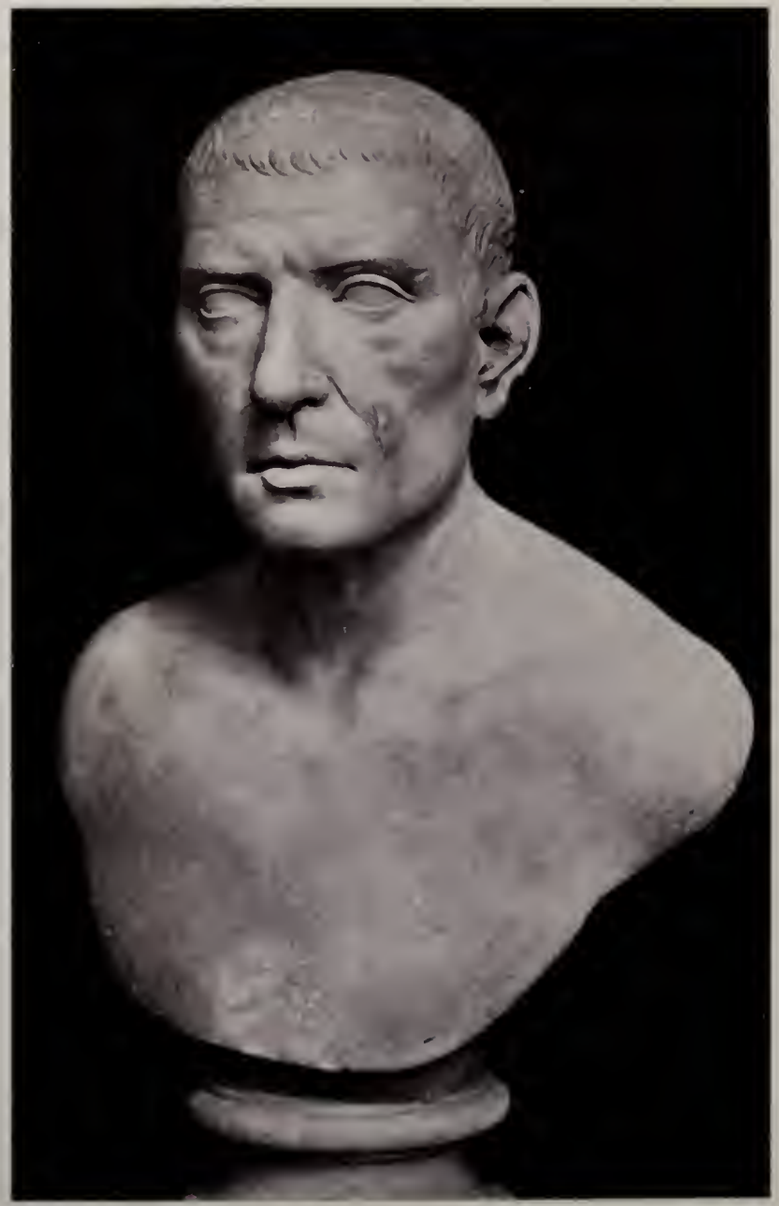
Phot. Coolidge

Terrakottabüste eines unbekannten Römers. Boston, Museum of fine Arts



a Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien

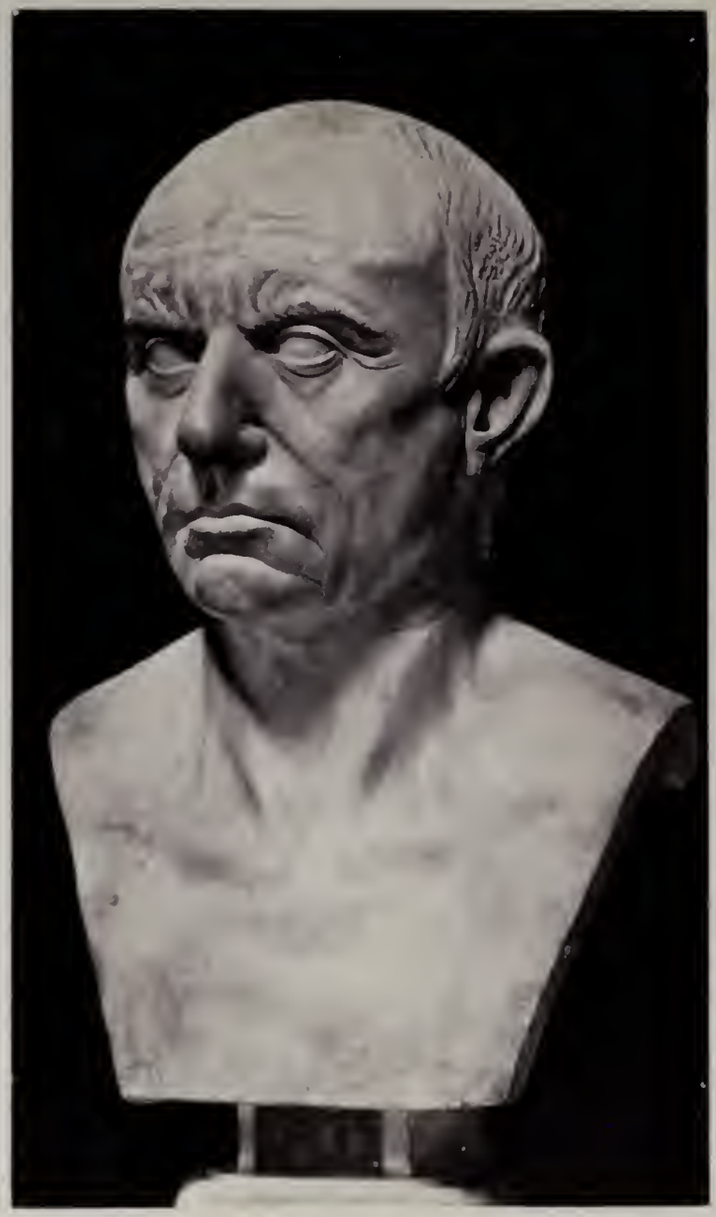


b Phot. Sommer

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Alinari

Isispriester. Florenz, Uffizien



b Phot. Alinari

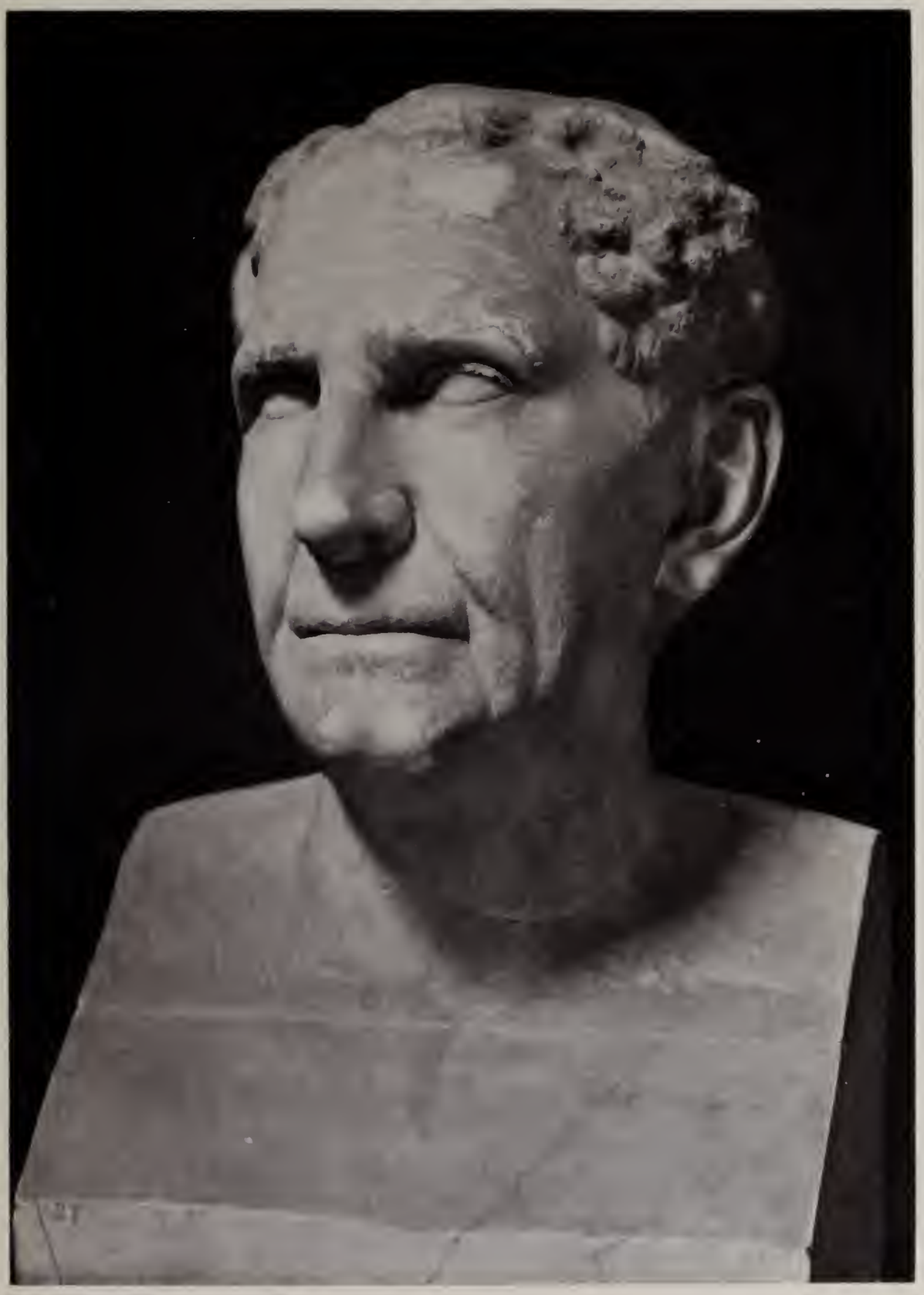
Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum

a Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Moscioni

Unbekannter Römer. Rom, Vatikan



Phot. Alinari

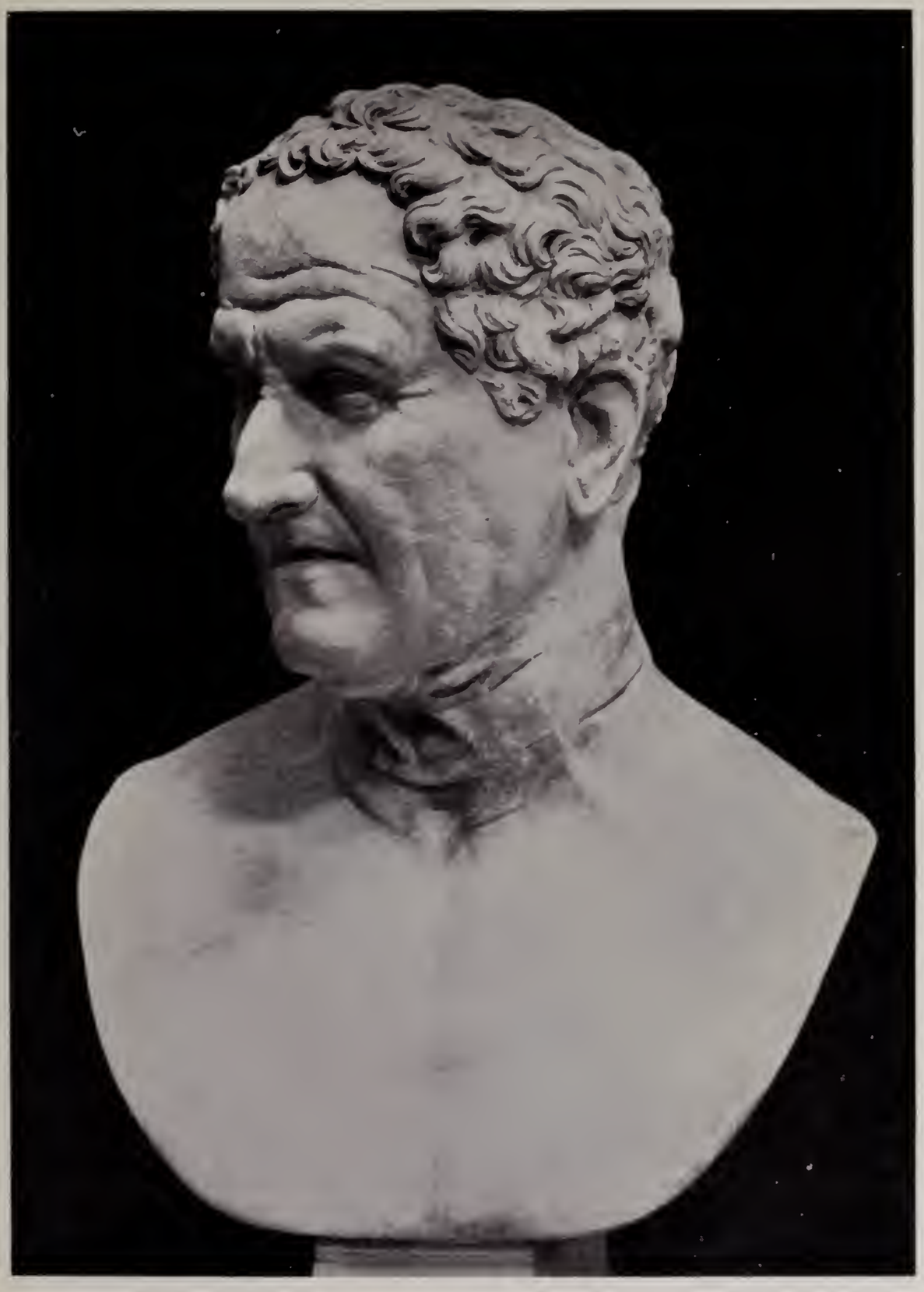
Unbekannter Römer. Rom, Villa Albani

a Phot. Brogi

Togastatue des M. Nonius Balbus
Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Brogi

Togastatue des M. Calatorius
Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Rom, Vatikan

Phot. Brogi

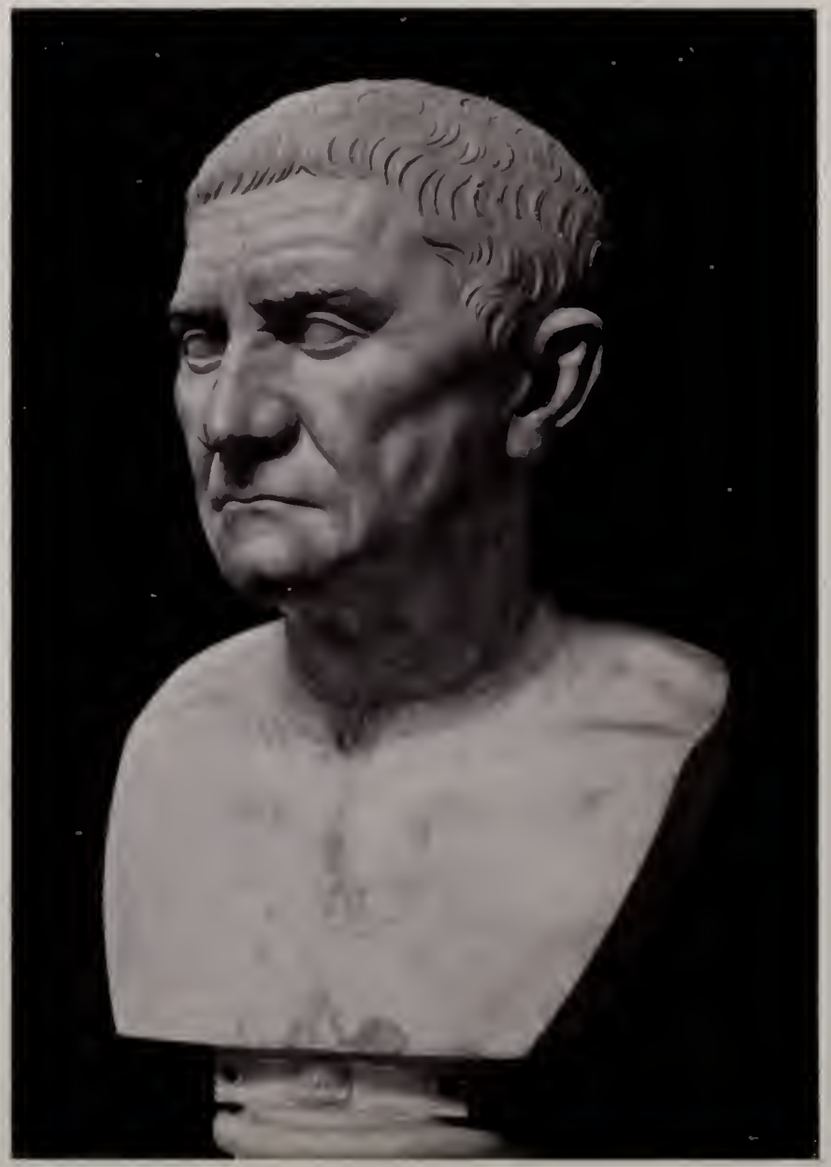
Reiterstatue des jüngeren Balbus. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari

Reiterstatue des M. Nonius Balbus (?). Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Brogi

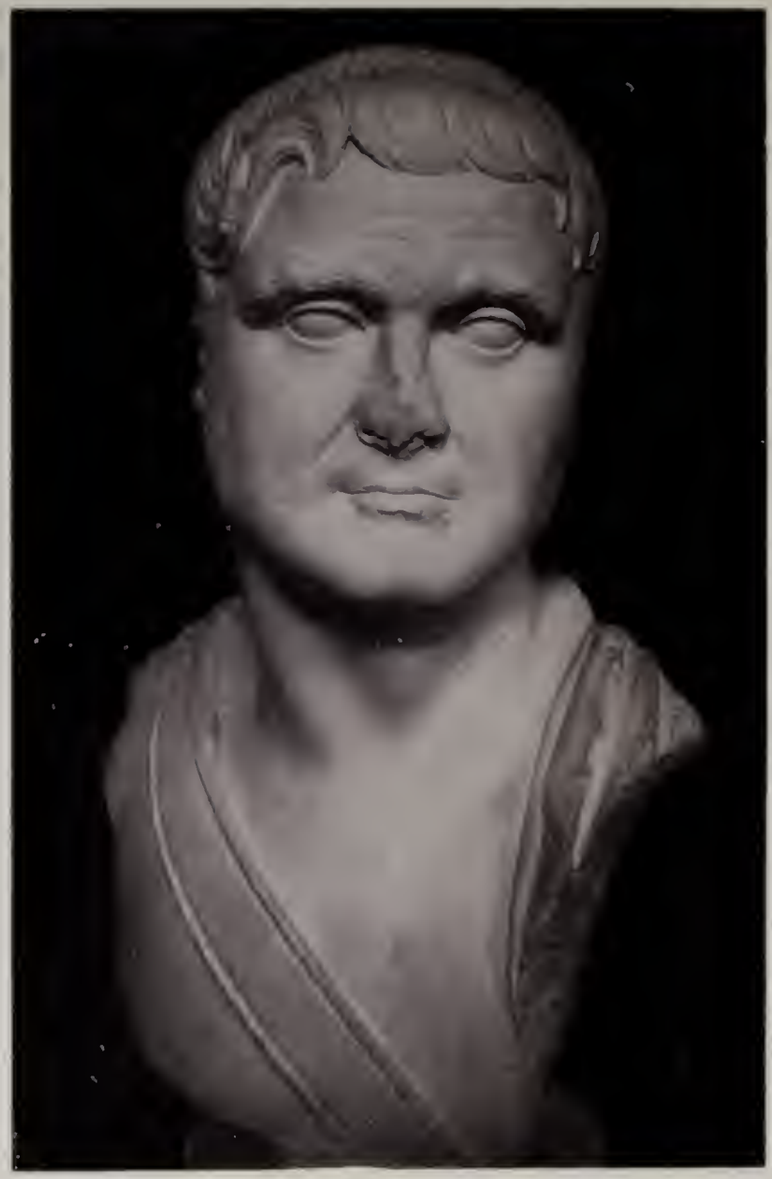
Isispriester. Neapel, Nationalmuseum



b Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

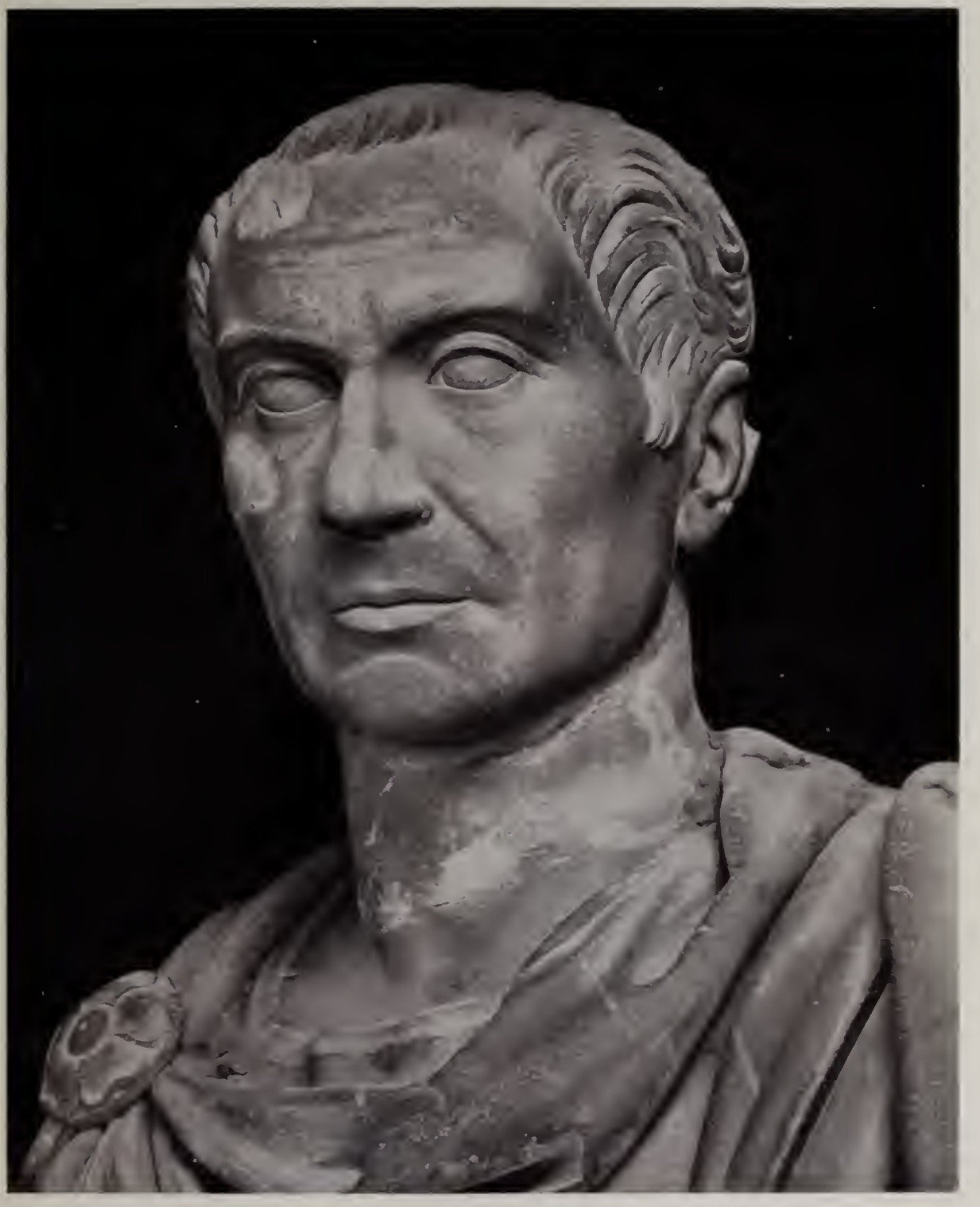
a
Pompejus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



b
M. Antonius (?). London, Britisches Museum

a
Panzerstatue des Julius Caesar
Rom, Konservatorenpalast

b
Heroische Porträtstatue eines Römers
Paris, Louvre

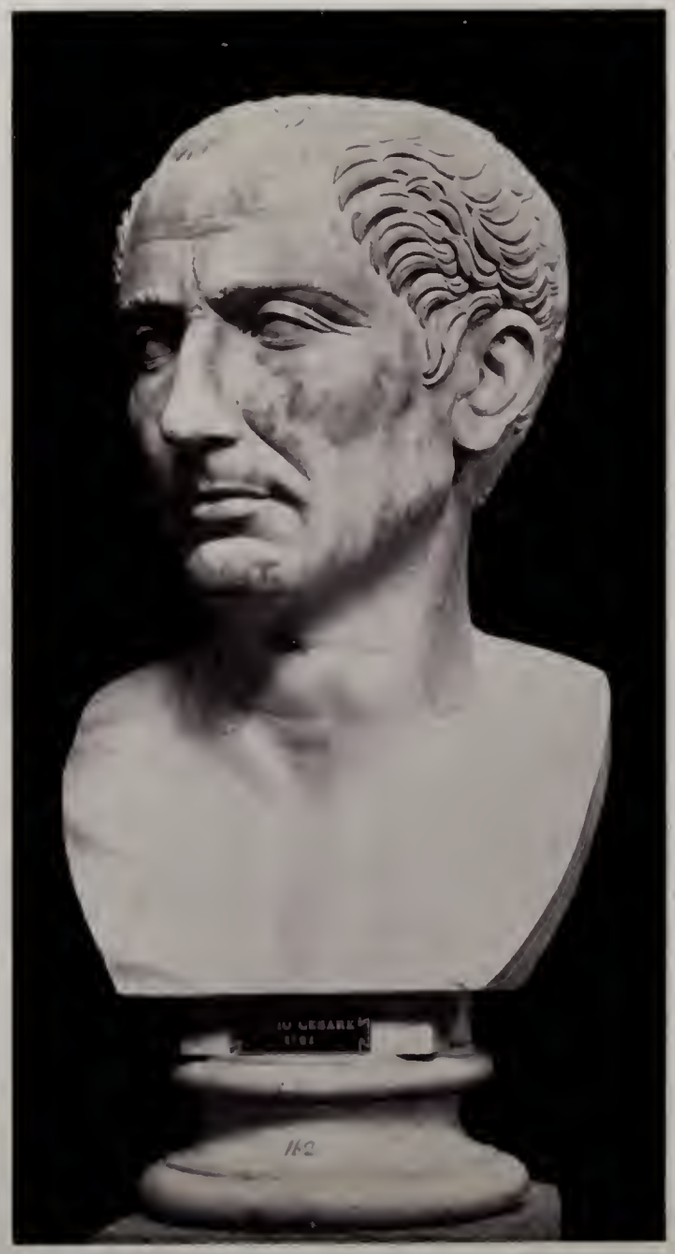


Phot. Anderson

Julius Caesar. Kopf der Statue T. 156 a

a

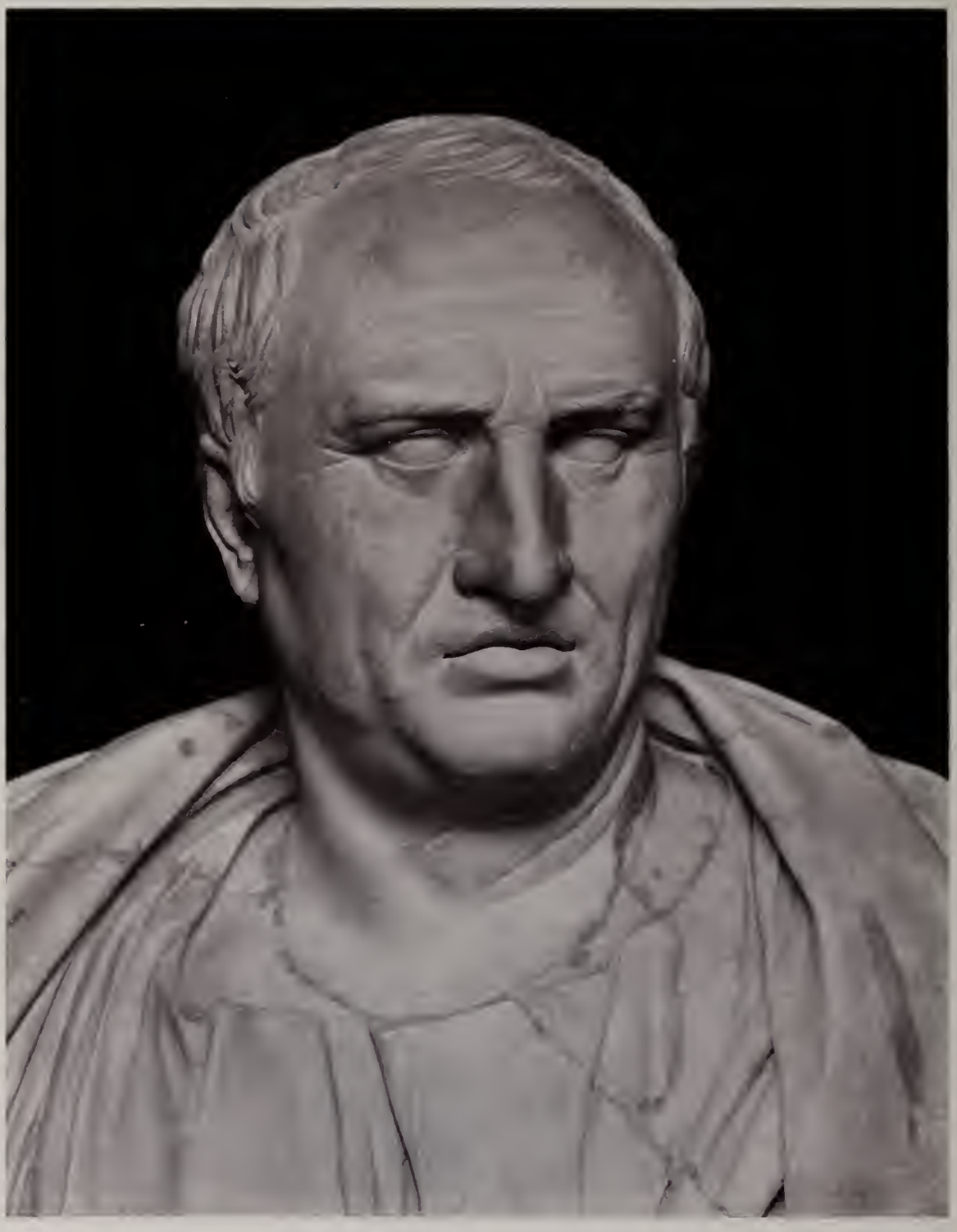
Basaltbüste des Julius Caesar. Berlin, Kgl. Museen



b Phot. Brogi

Kolossalkopf des Julius Caesar. Neapel, Nationalmuseum

Cicero. London, Apsley House

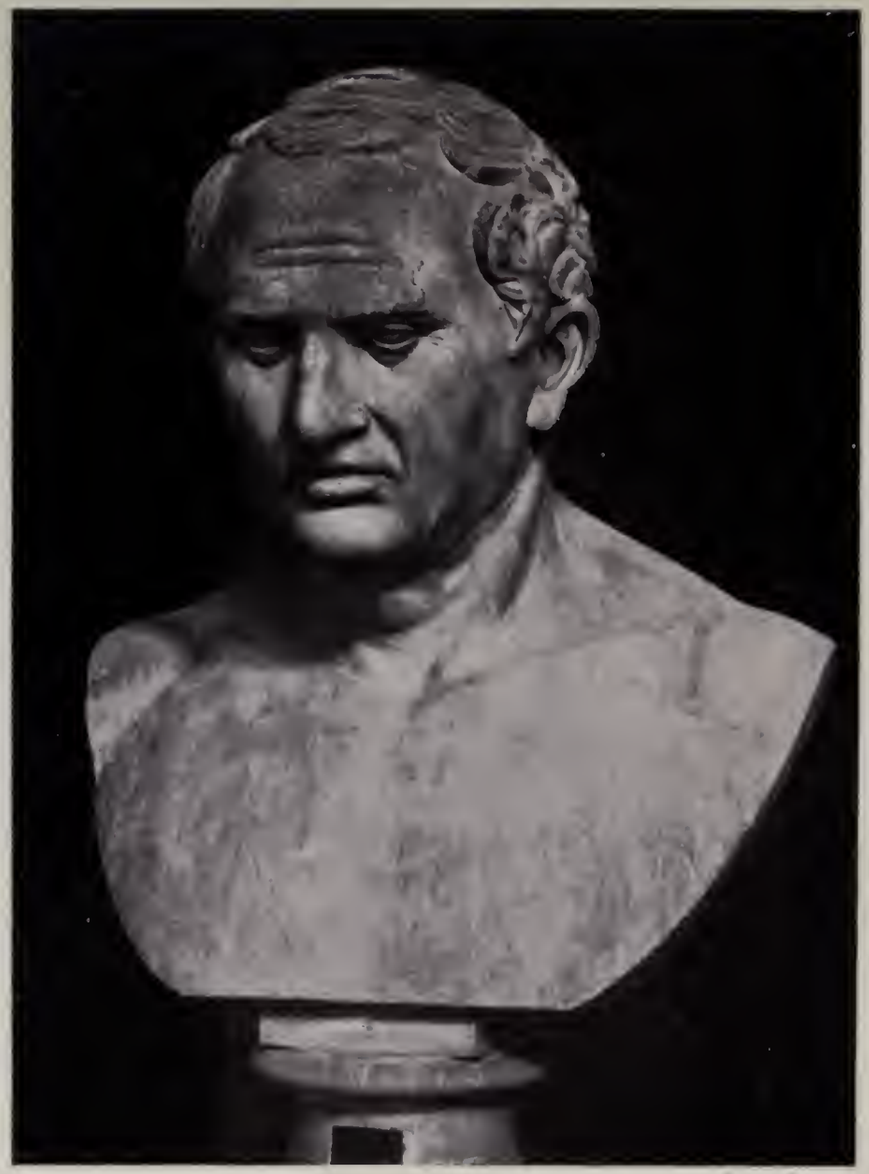


Phot. Anderson

Cicero (?). Rom, Kapitolinisches Museum

a Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum



b Phot. Alinari

Cicero. Rom, Vatikan

Sog. Cato und Porcia, Doppelbüste. Rom, Vatikan

Phot. Alinari

Phot. Neue Phot. Gesellschaft, Berlin-Steglitz

Phot. Alinari

Augustus, jugendlich. Rom, Vatikan

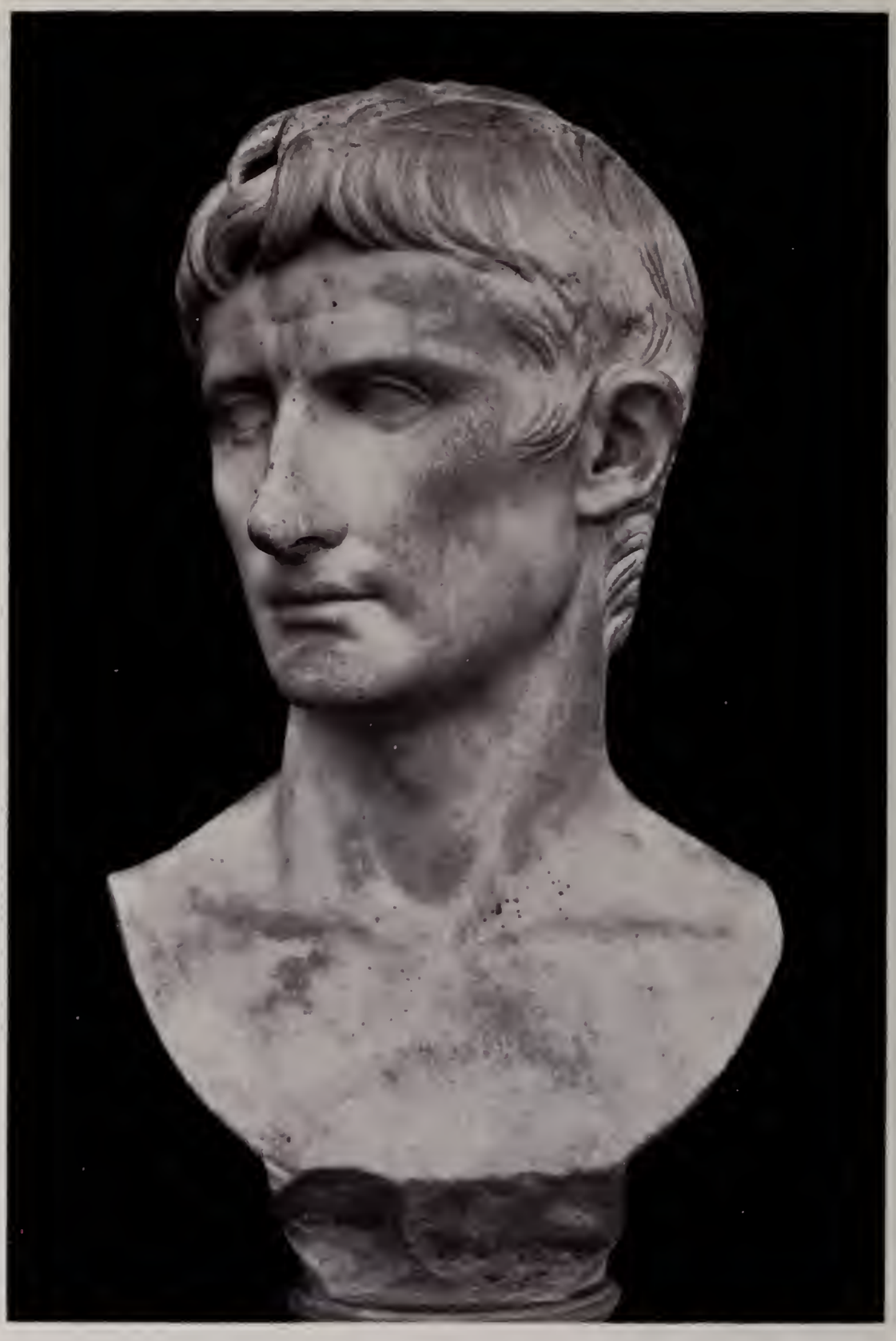
Togastatue des Augustus. Paris, Louvre

a Phot. Alinari

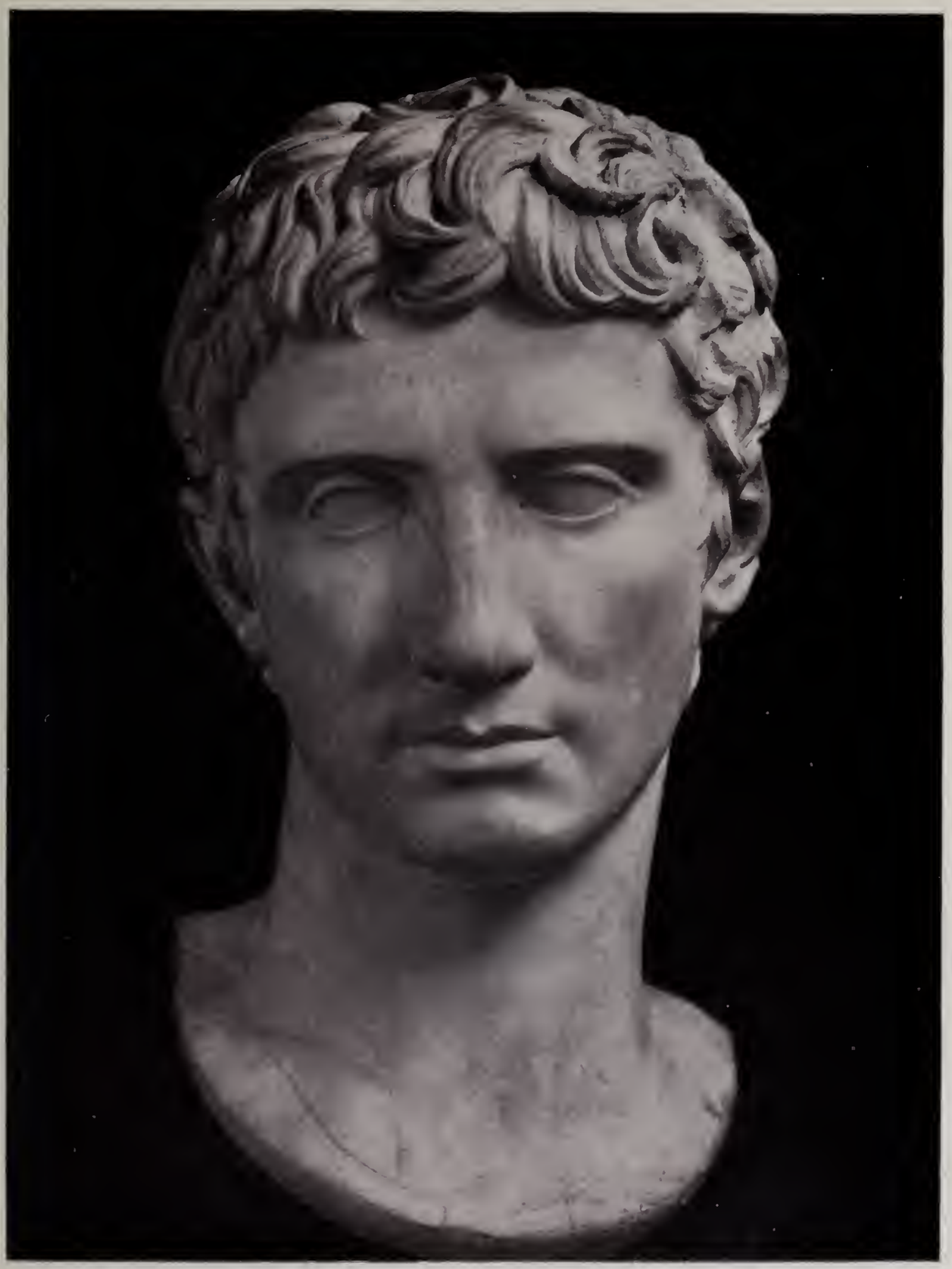
Togastatue des Augustus. Florenz, Uffizien

b Phot. Alinari

Togastatue des Augustus. Rom, Villa Borghese

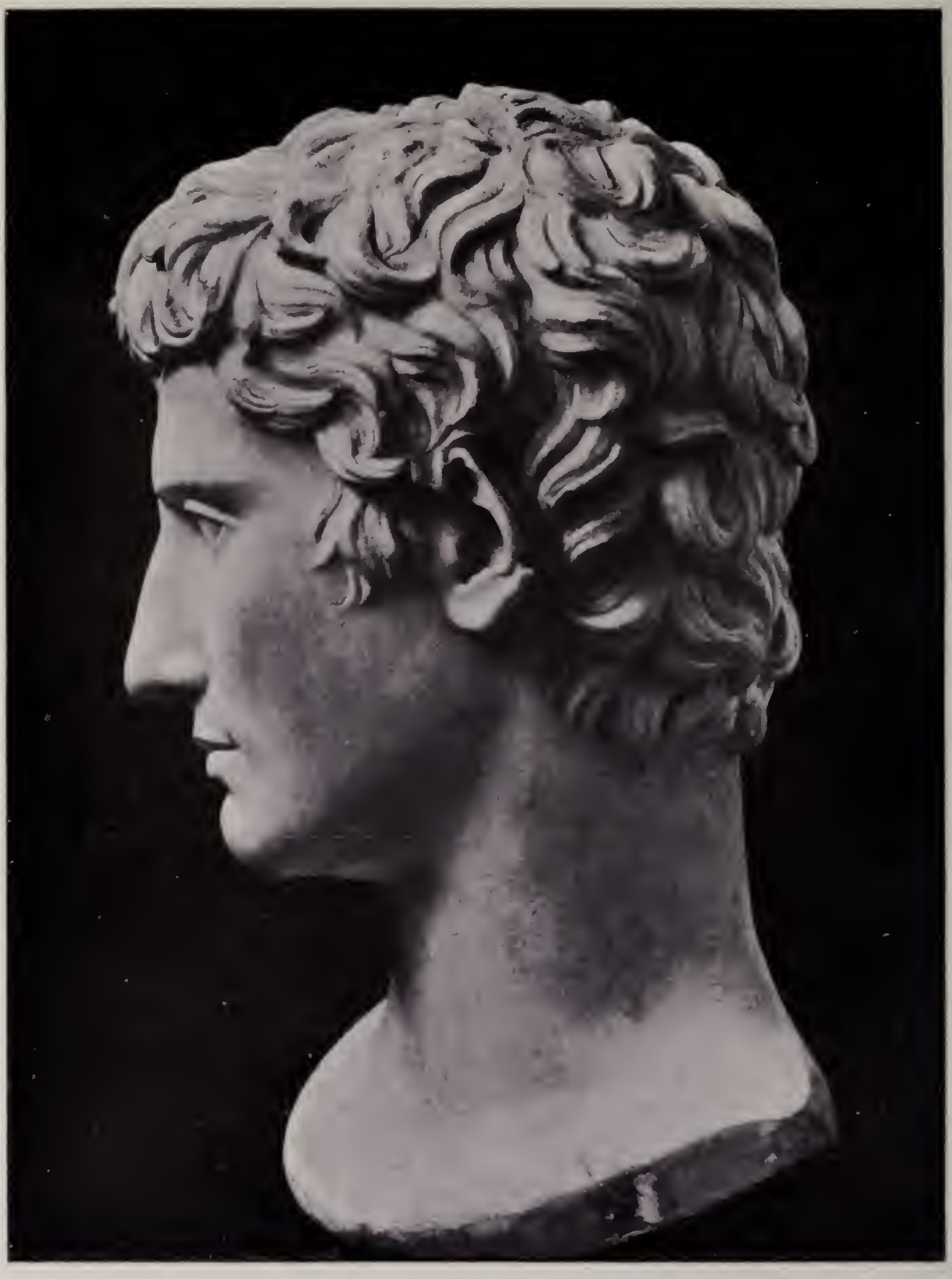


Augustus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



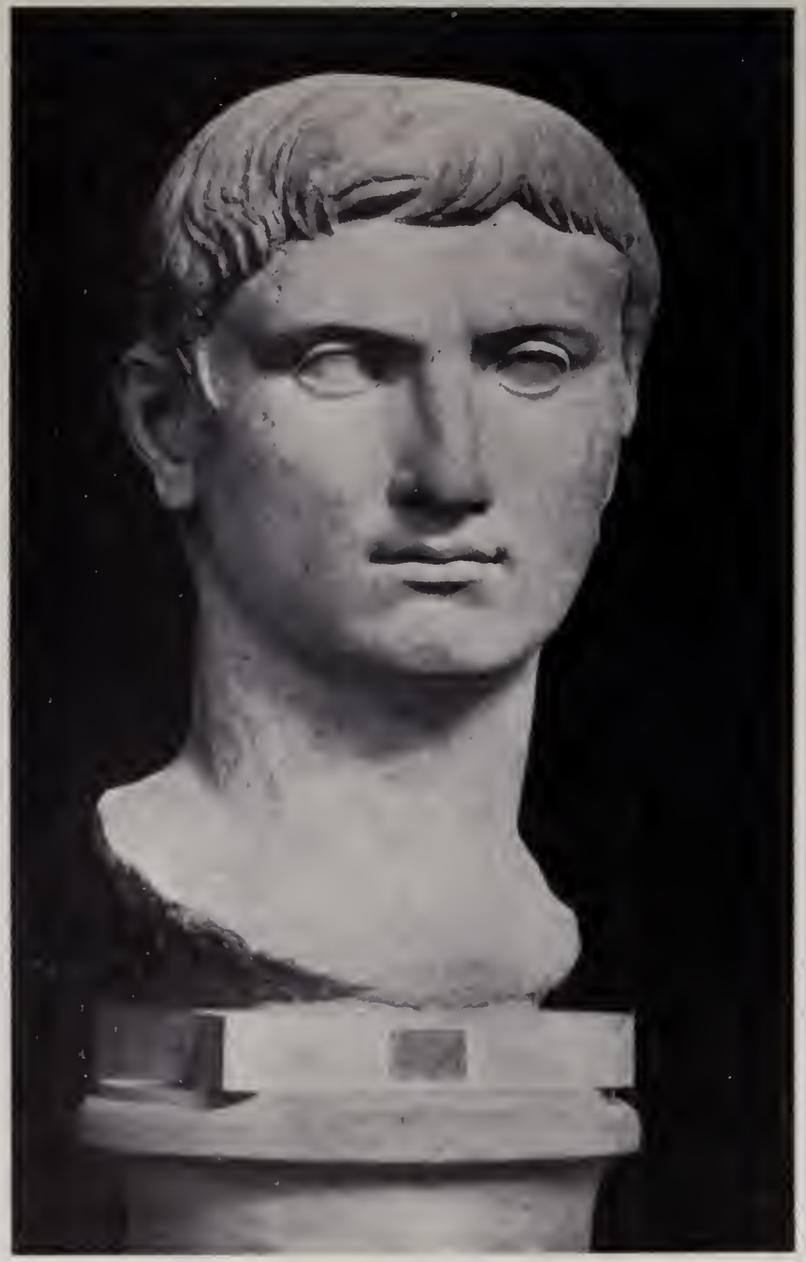
F. Bruckmann A.-G., München phot.

Augustus. Boston, Museum of fine Arts



F. Bruckmann A.-G., München phot.

Augustus. Boston, Museum of fine Arts



a Phot. Moscioni

Kolossalkopf des Augustus. Rom, Vatikan

b Phot. Anderson

Augustus mit Corona civica. Rom, Kapitolinisches Museum

a Phot. Alinari

Panzerstatue des Augustus. Rom, Vatikan

b Phot. Alinari

Oberteil der nebenstehenden Panzerstatue

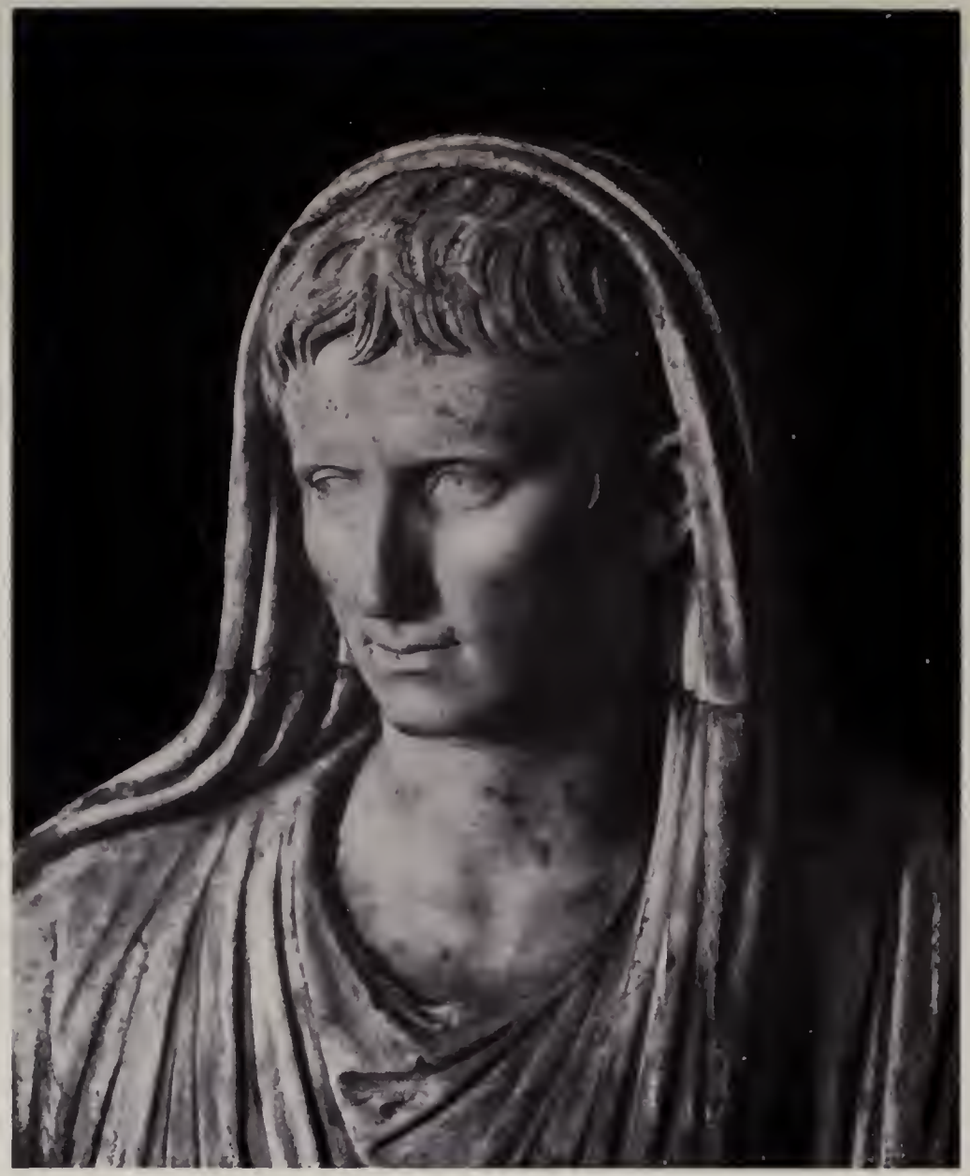
Phot. Anderson

Augustus. Kopf der Panzerstatue T. 170a. Rom, Vatikan

Phot. Ministero della pubbl. Istruzione, Rom

Togastatue des Augustus. Rom, Nationalmuseum

Phot. Ministero della pubbl. Istruz., Rom



Phot. Ministero della pubbl. Istruz., Rom

Augustus in höherem Alter. Kopf der Statue T. 172

M. Vipsanius Agrippa. Paris, Louvre

Ptolemaios, der letzte König von Numidien und Mauretanien. Paris, Louvre

a Phot. Anderson

Sitzende Kolossalstatue des Tiberius. Rom, Vatikan

b Phot. Anderson

Kopf der nebenstehenden Tiberius-Statue

Büste des Tiberius. Paris, Louvre

a

Phot. Anderson

Tiberius (?). Rom, Kapitolinisches Museum

b

Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

a Phot. Alinari

Claudius als Jupiter. Rom, Vatikan

b Phot. Anderson

Kopf der nebenstehenden Claudius-Statue

Phot. Alinari

Claudius. Rom, Nationalmuseum

a Phot. Alinari

Nero. Florenz, Uffizien

b

Panzerbüste des Caligula. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Phot. Alinari

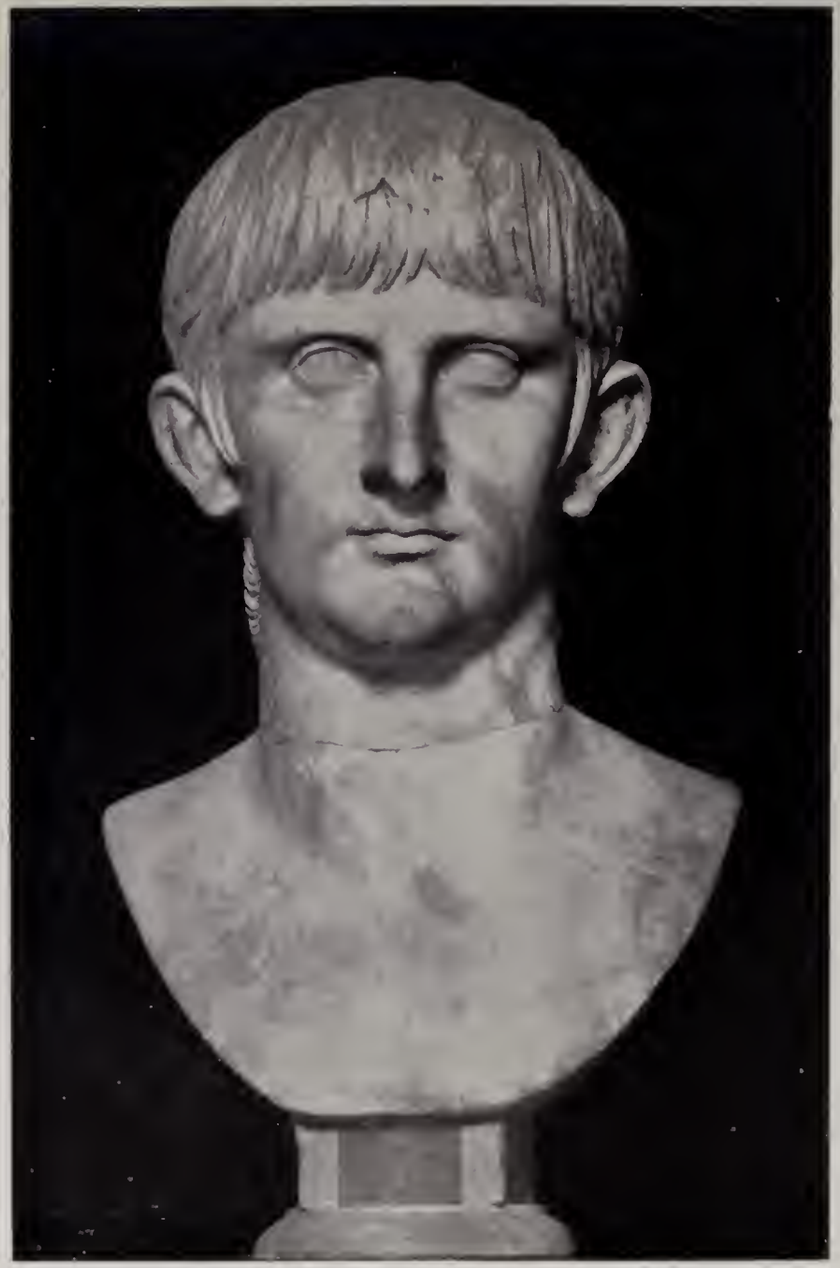
Nero. Rom, Nationalmuseum

a Phot. Brogi

Panzerstatue des C. Caesar. Neapel, Nationalmuseum

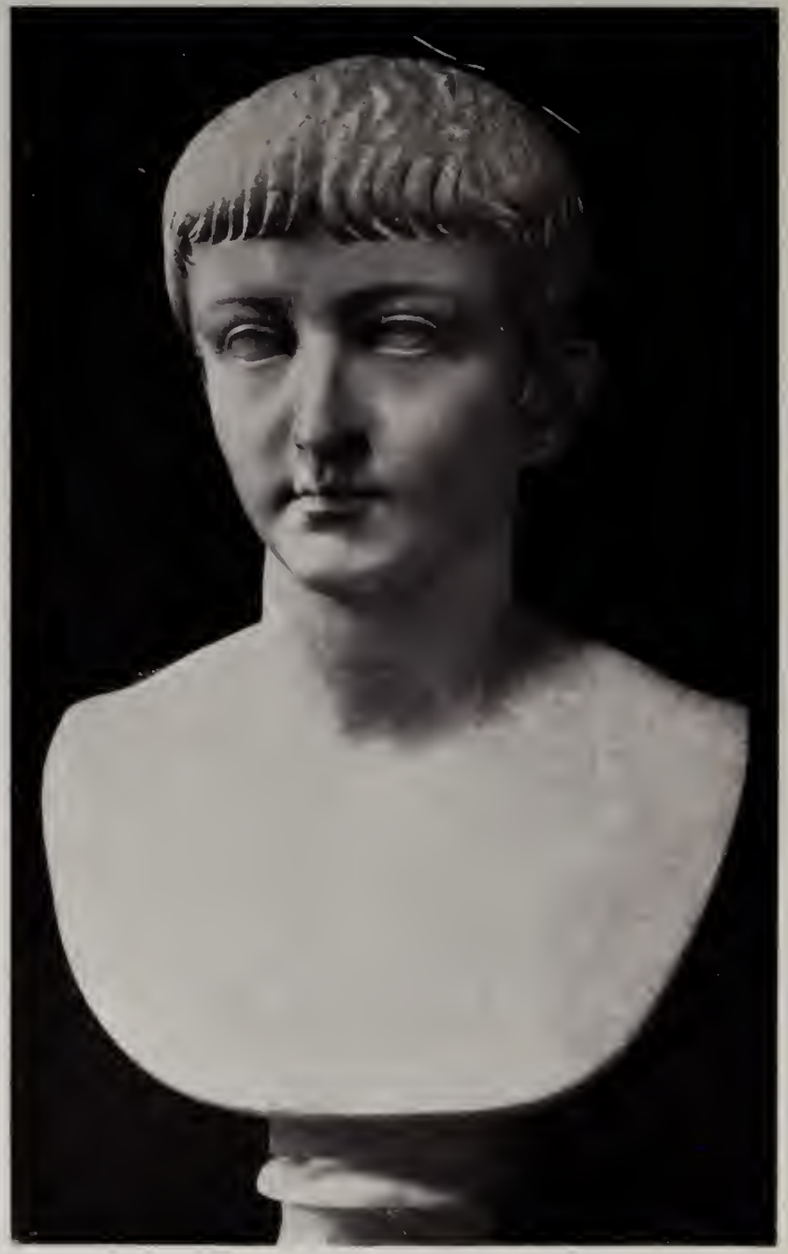
b Phot. Brogi

Statue des Marcellus (?). Neapel, Nationalmuseum



a Phot. Anderson

Der ältere Drusus (?). Rom, Kapitolinisches Museum



b Phot. Alinari

Büste eines Claudiers. Rom, Lateran

Der jüngere Drusus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Der Jüngere Drusus. Neapel, Nationalmuseum

a
Unbekannter Römer. Rom, Sammlung Barracco

b
Unbekannter Römer. Madrid

a Phot. Sommer

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Anderson

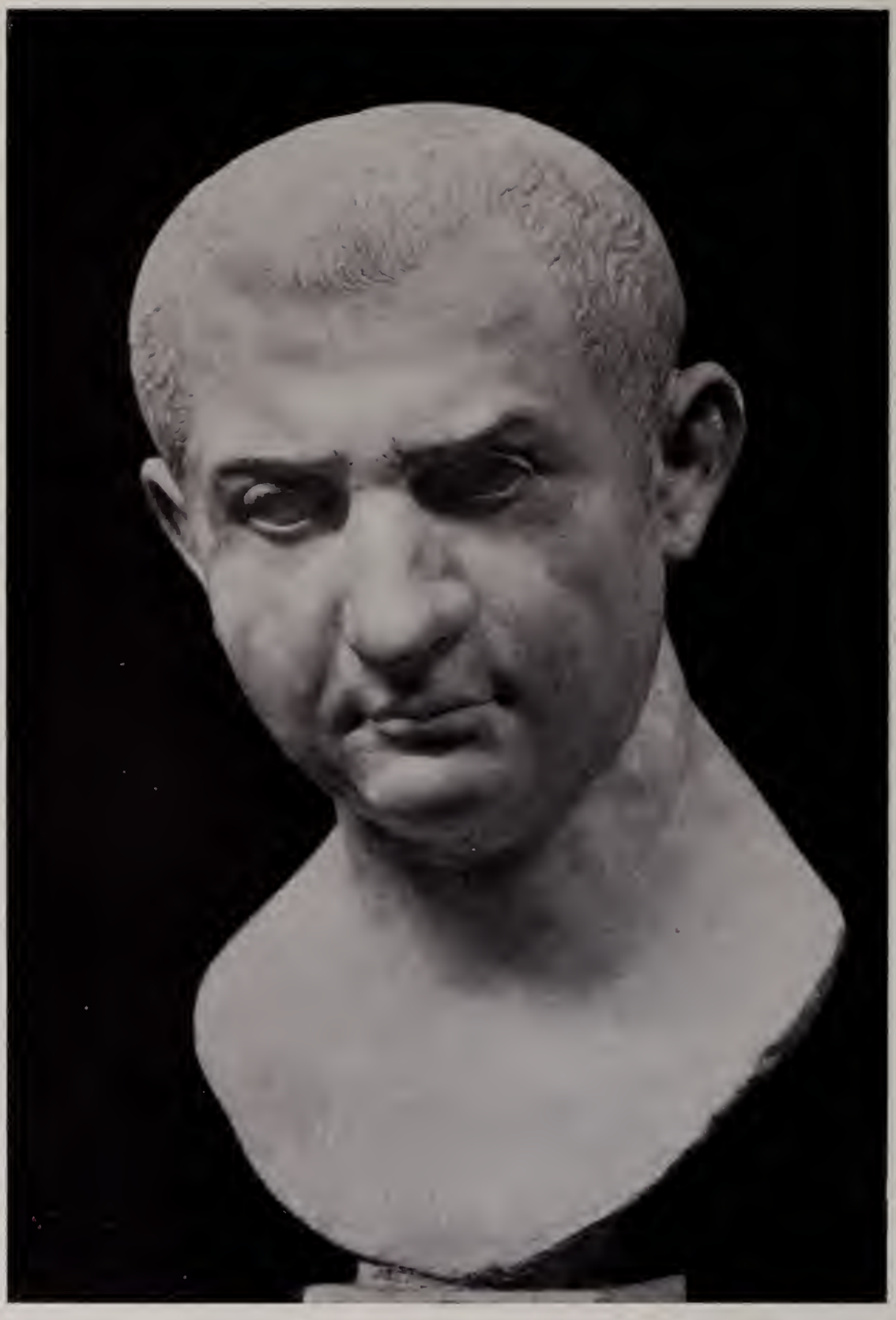
Sog. Brutus minor. Rom, Kapitolinisches Museum

Phot. Alinari

Sog. Brutus minor. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Anderson

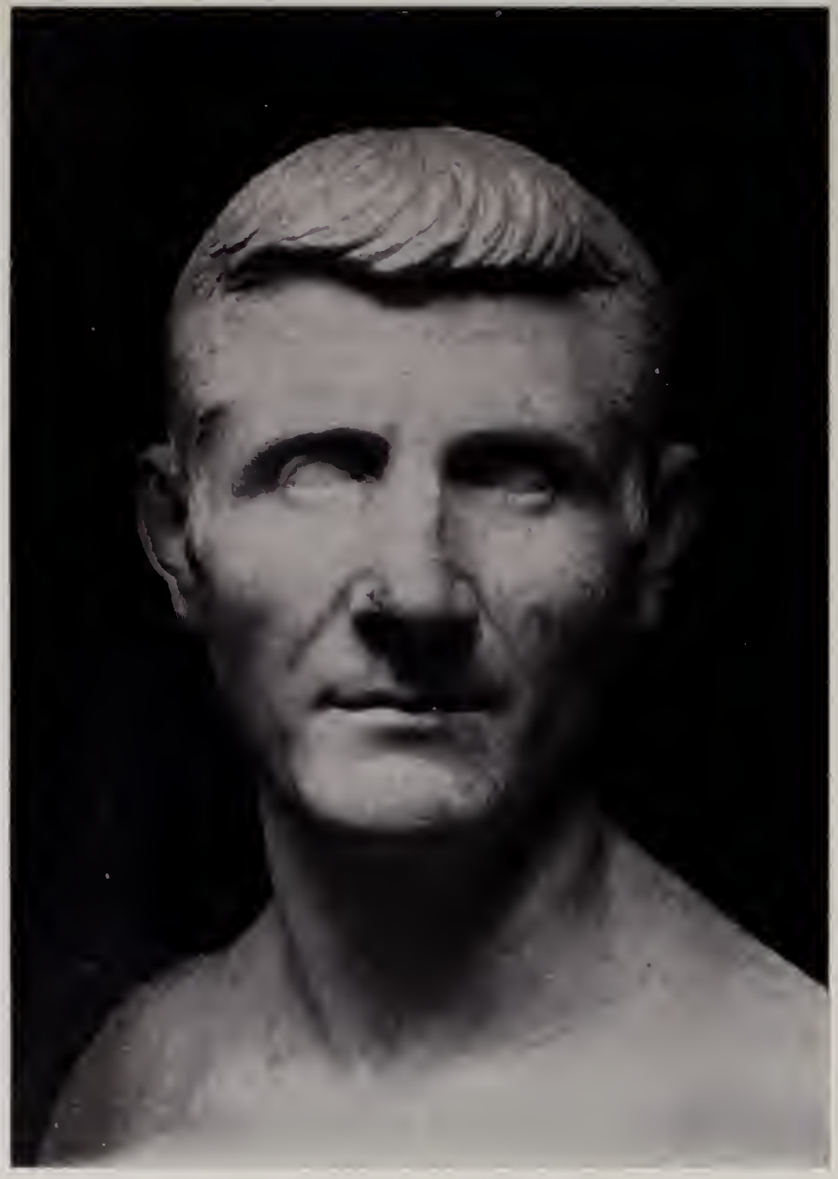
Römischer Wagenlenker. Rom, Vatikan

a Phot. Anderson

Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum

b Phot. Brogi

Bronzebüste eines Flamens. Neapel, Nationalmuseum



a Phot. Faraglia

Unbekannter Römer. Rom, Lateran

b Phot. Faraglia

Unbekannter Römer. Rom, Villa Borghese

a Phot. Alinari

Sog. Otho. Rom, Vatikan

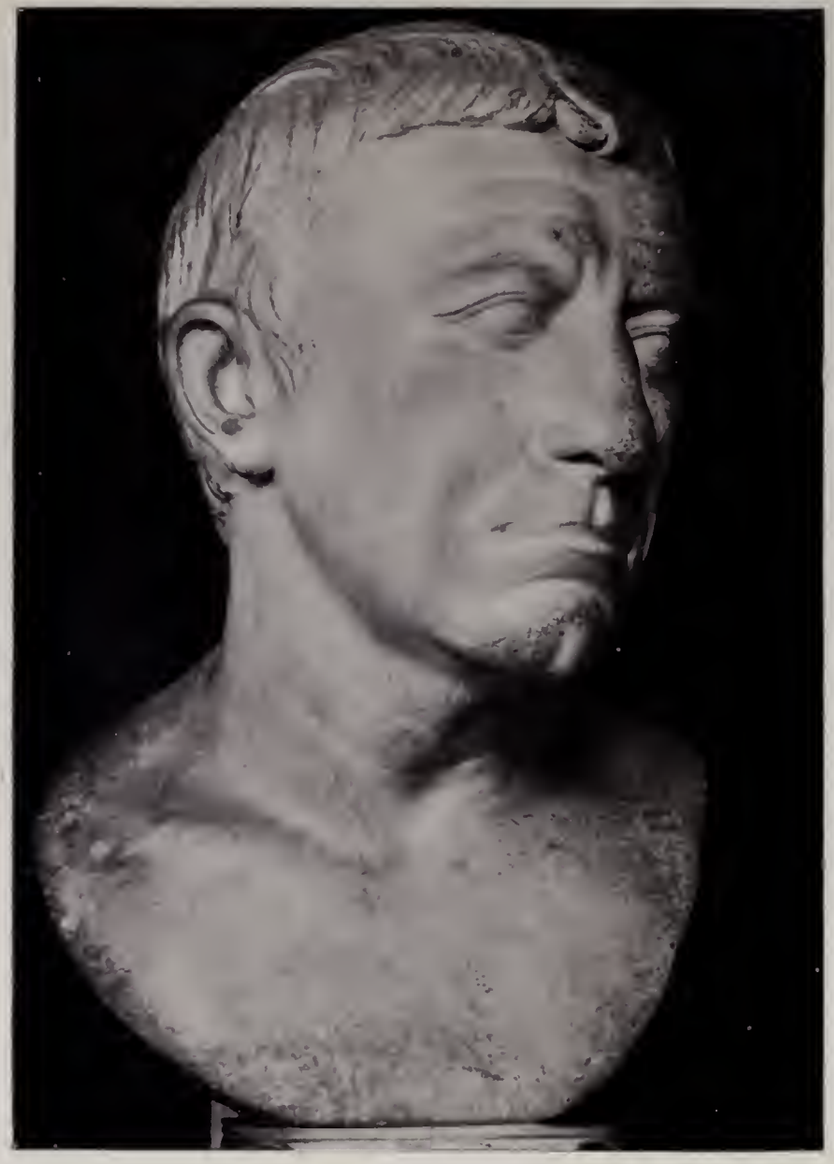
b Phot. Alinari

Domitian (?). Neapel, Nationalmuseum

Unbekannter Römer. Budapest, Museum für bildende Kunst

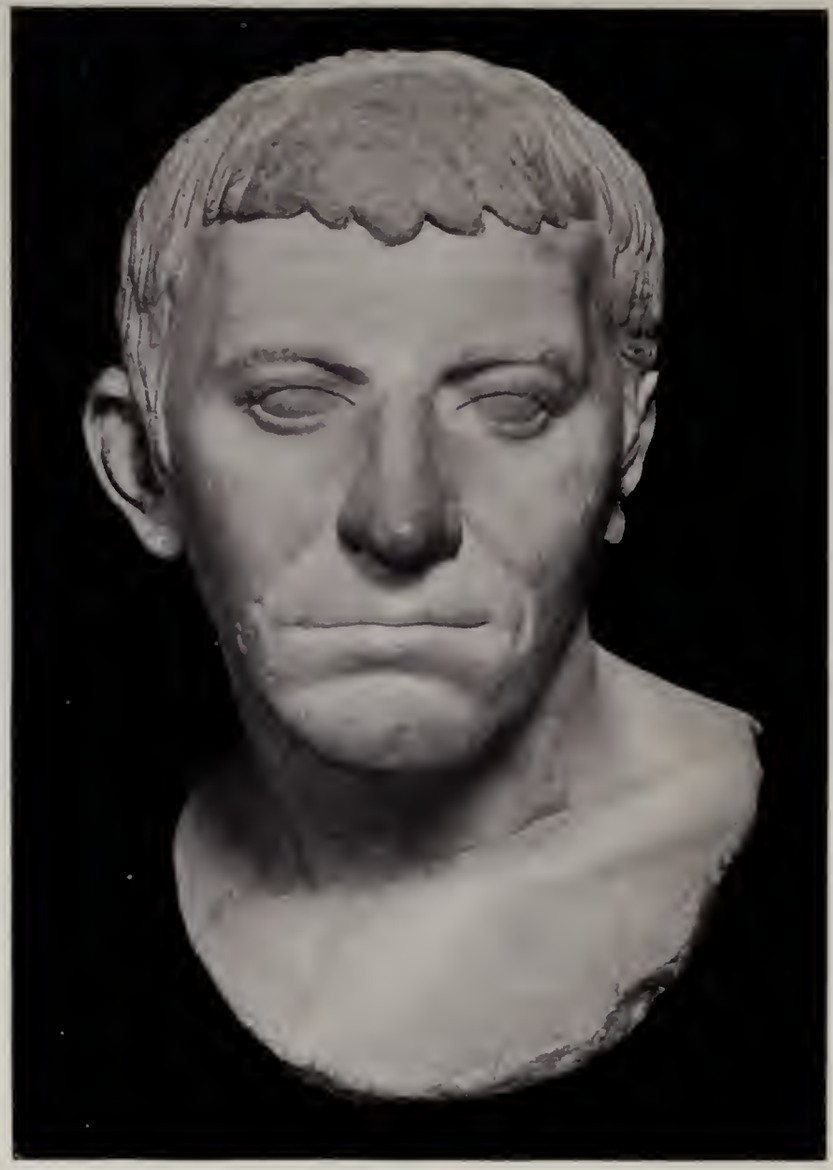
Phot. Moscioni

Unbekannter Römer. Rom, Lateran



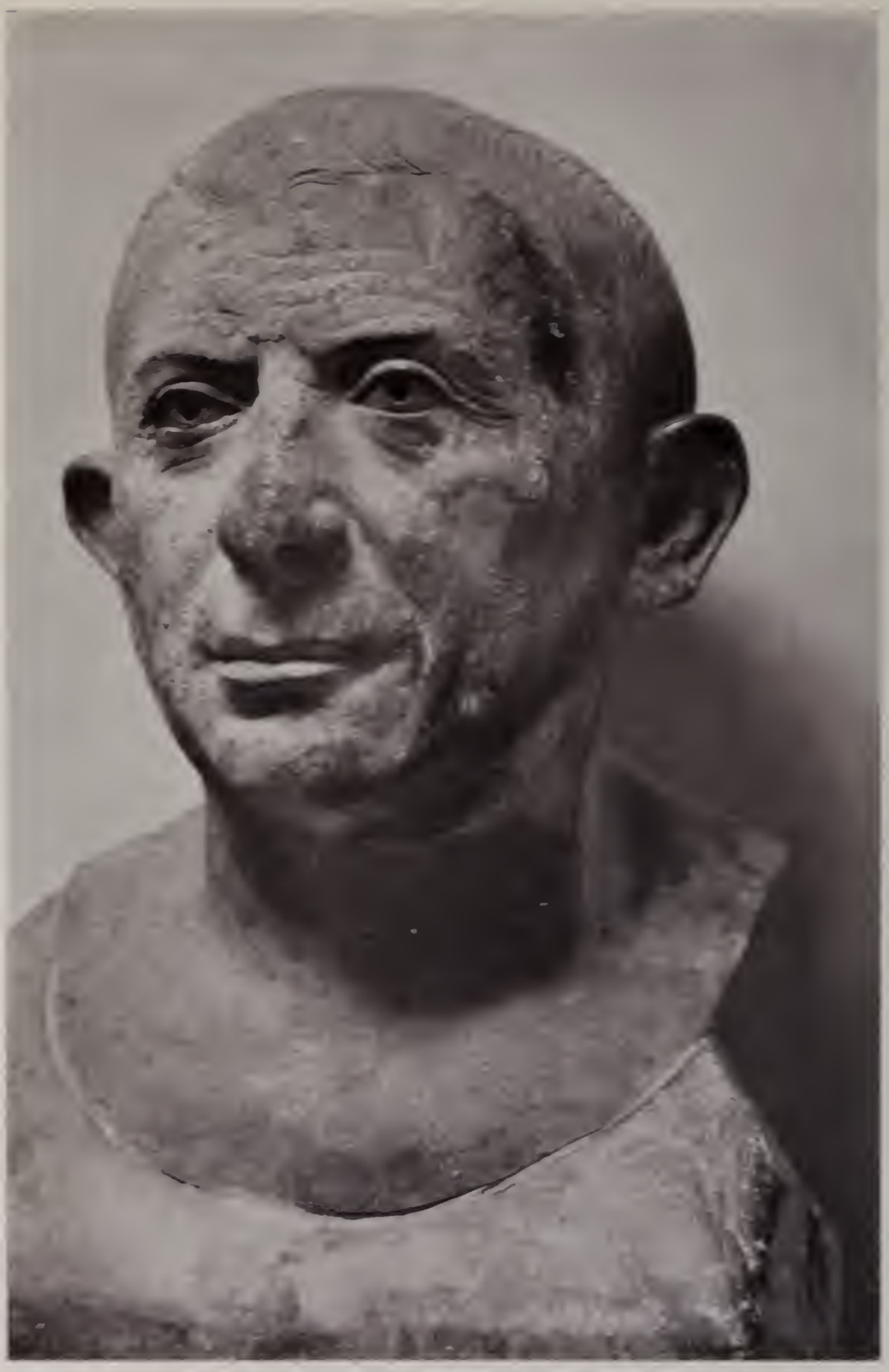
a

Cn. Domitius Corbulo. Rom, Louvre



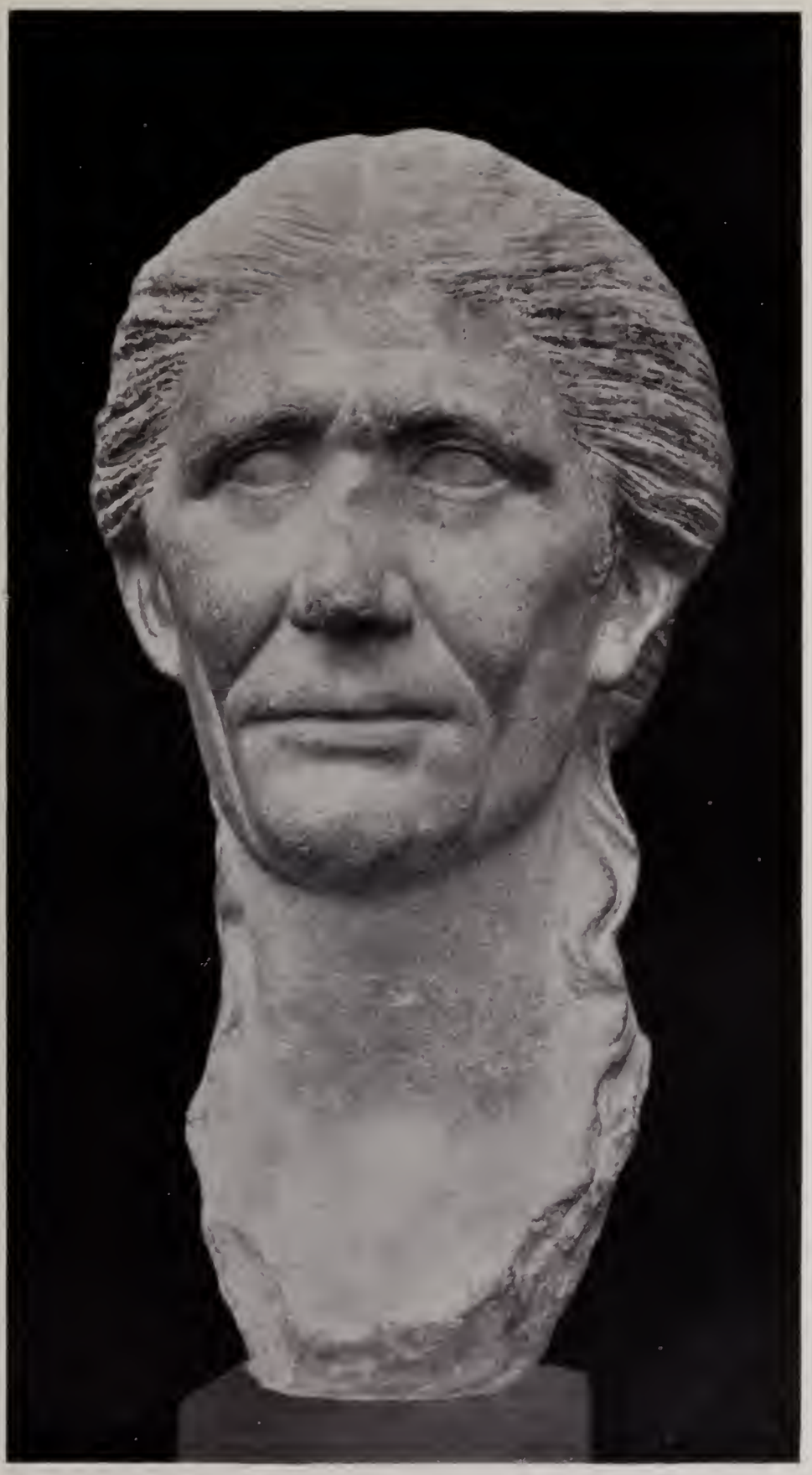
b Phot. Anderson

Cn. Domitius Corbulo. Rom, Kapitolinisches Museum



Phot. Brogi

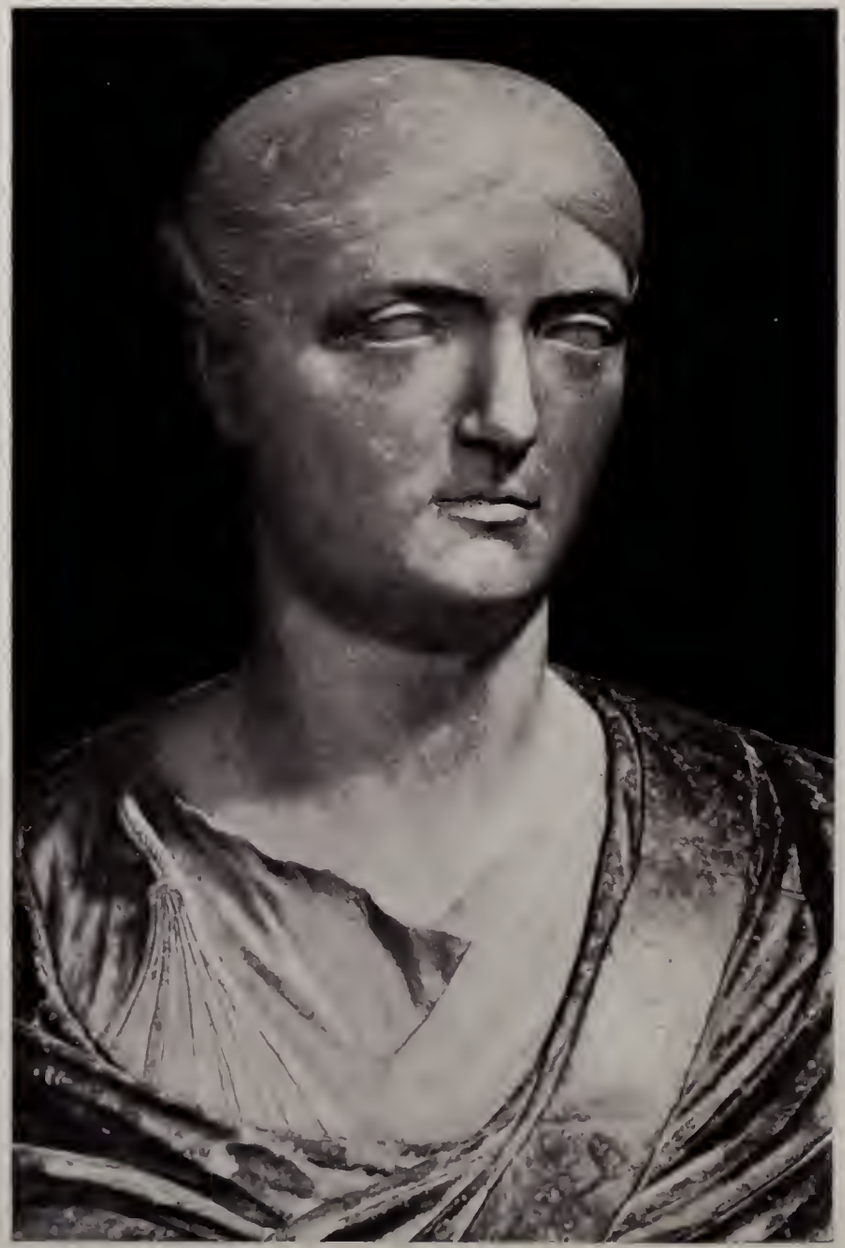
Herme des L. Caecilius Jucundus. Neapel, Nationalmuseum



Ältere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

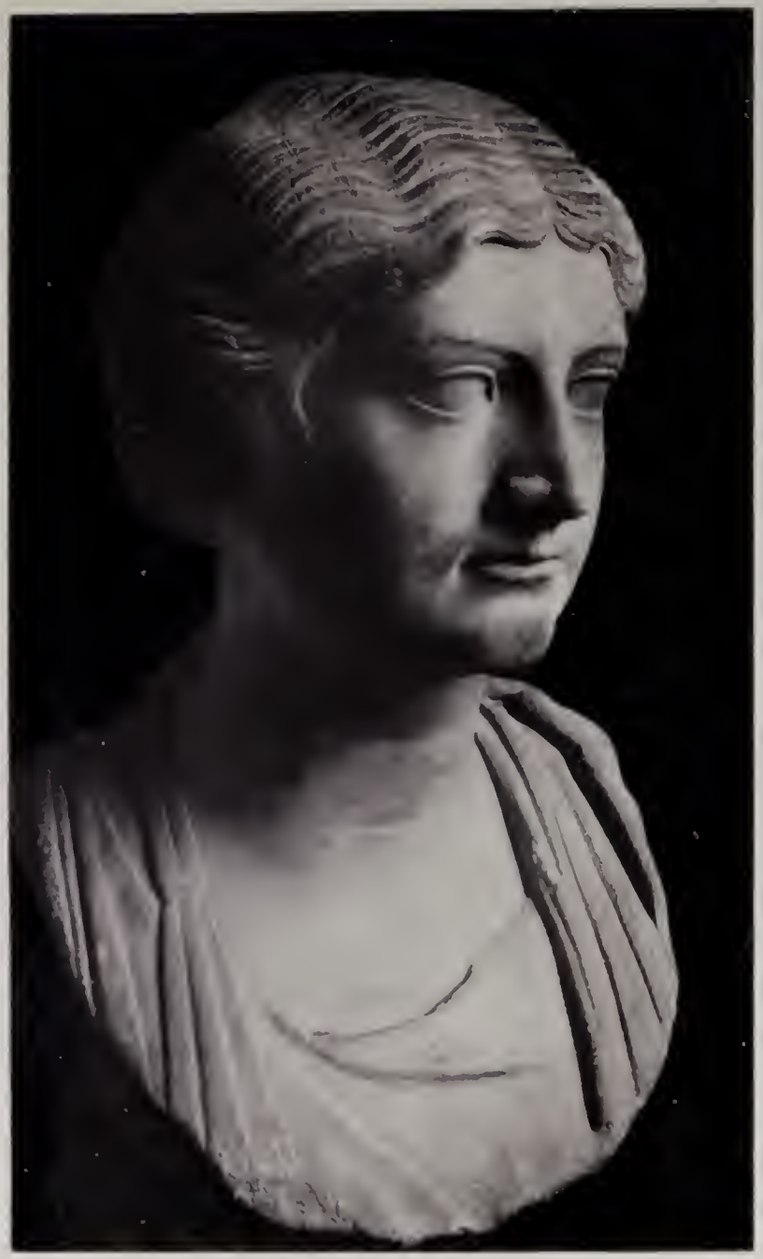
a Phot. Moscioni

Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



b Phot. Alinari

Unbekannte Römerin. Florenz, Uffizien



a

Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

b Phot. Moscioni

Unbekannte Römerin. Rom, Antiquarium

a Phot. Alinari

Statue der Livia (?)
Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Anderson

Statue einer unbekannten Römerin
Rom, Kapitolinisches Museum

a Phot. Alinari

Statue der Viciria. Neapel. Nationalmuseum

b Phot. Alinari

Statue der Eumachia. Neapel. Nationalmuseum

Phot. Brogi

Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum

a
Basaltkopf der Octavia. Paris, Louvre

b
Bronzebüstchen der Livia. Paris, Louvre

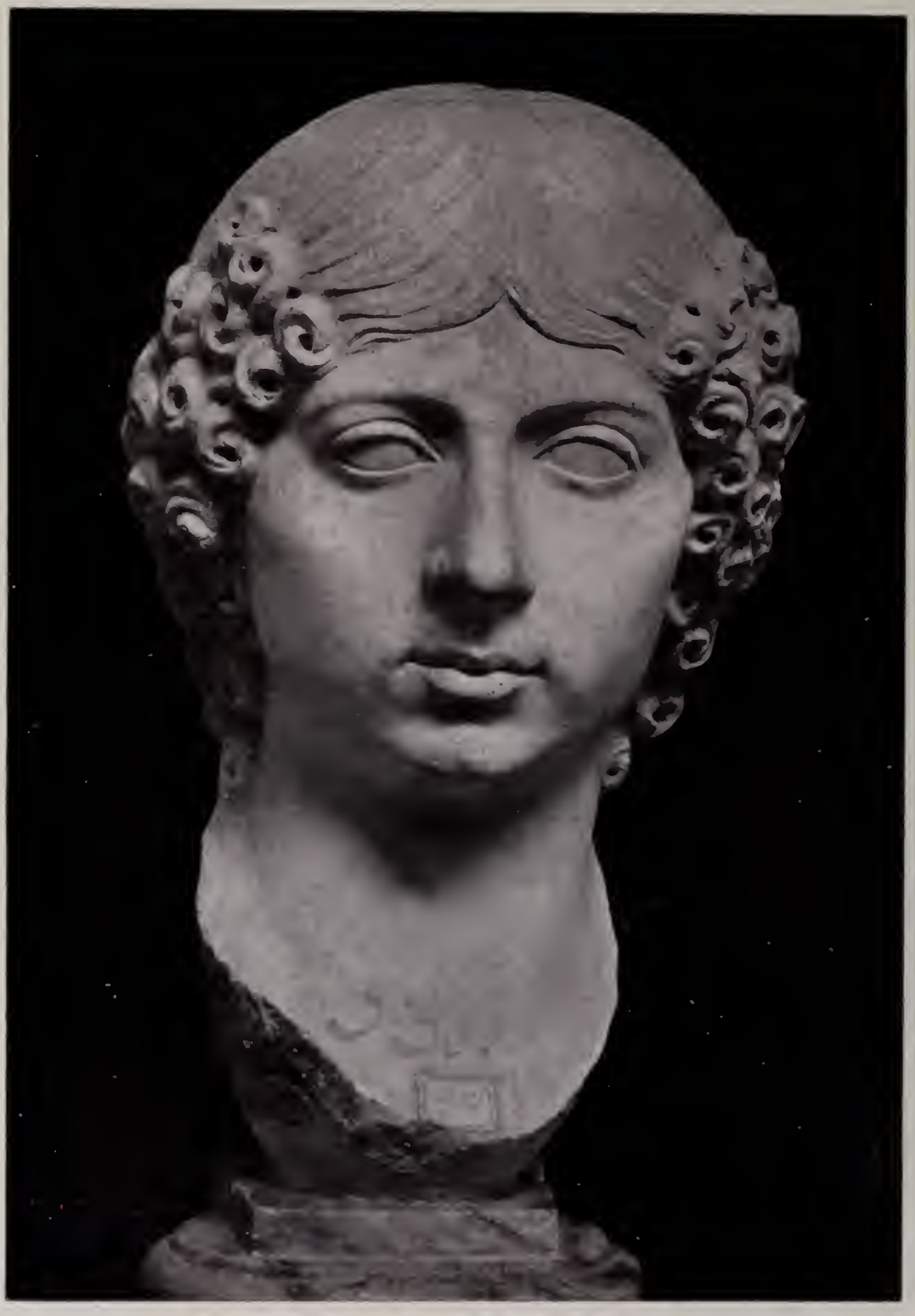
a

Ältere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

b

Jüngere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Livia. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

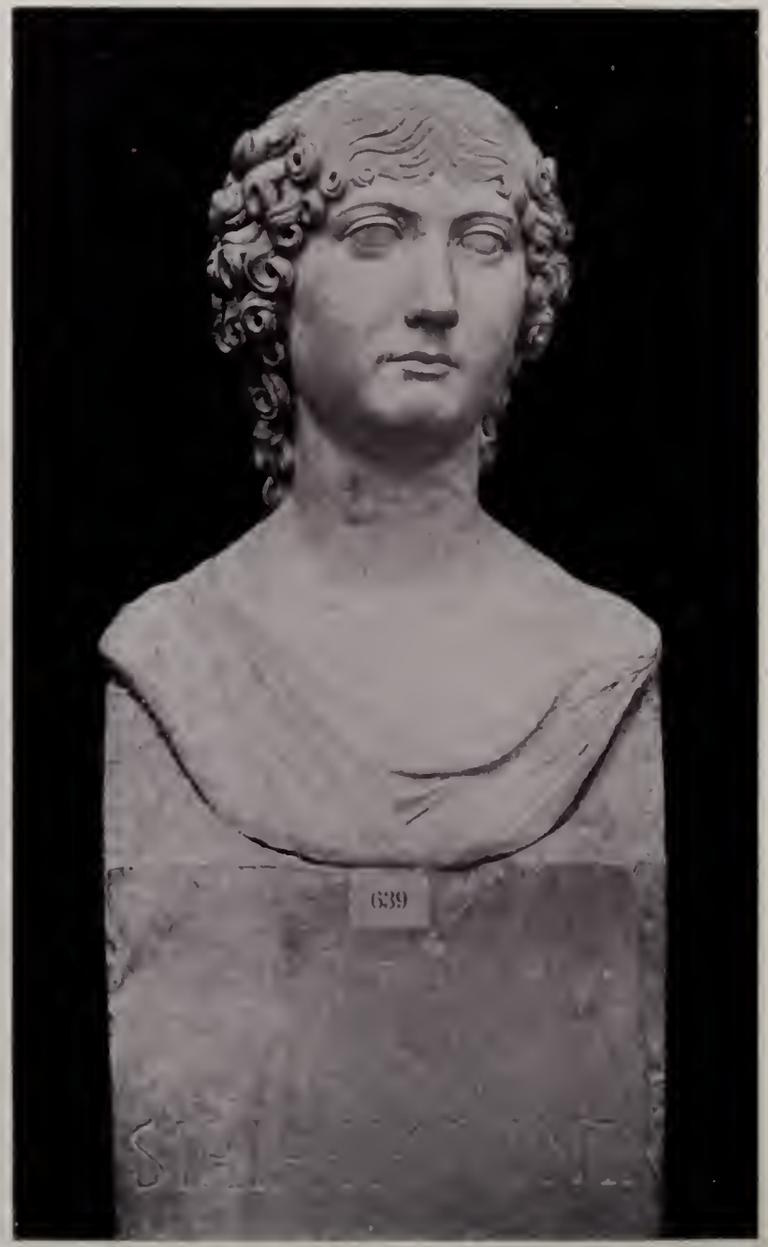


Phot. Brogi

Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Alinari

Sog. Minatia Polla. Rom, Nationalmuseum



a

Herme der Staia Quinta. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

b Phot. Brogi

Agrippina die Ältere. Rom, Kapitolinisches Museum

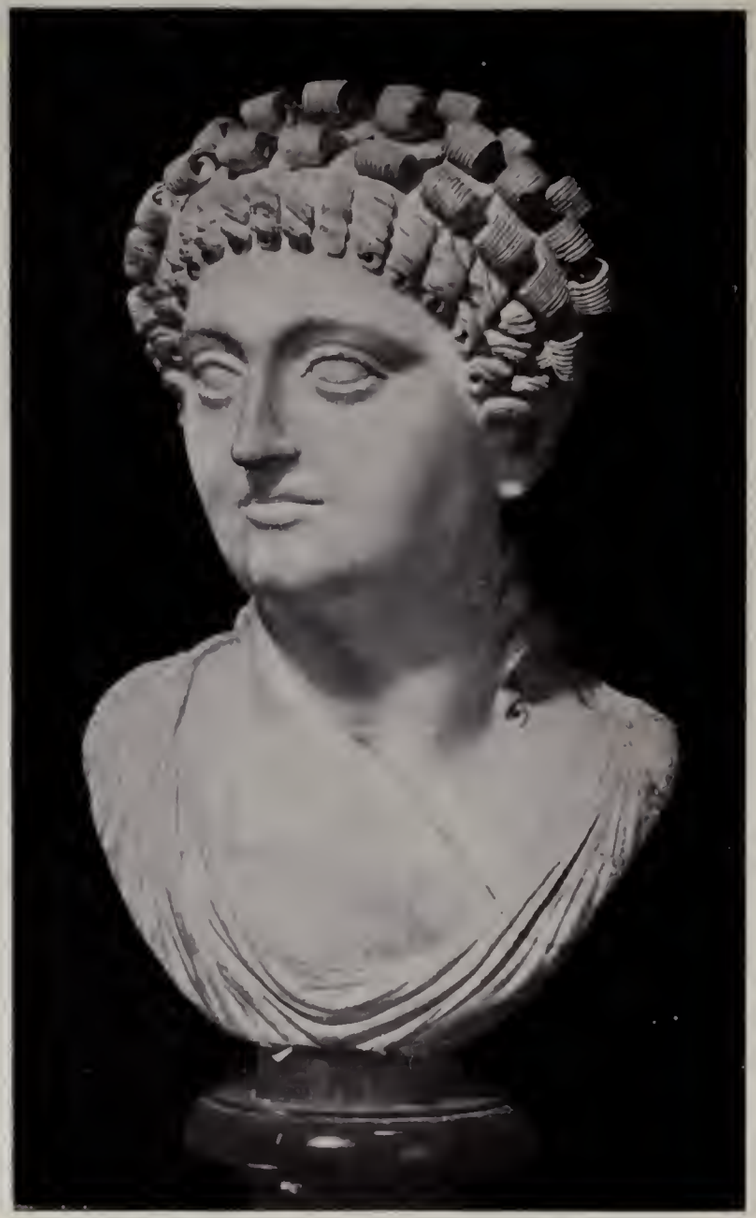
Agrippina die Ältere (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Phot. Alinari

Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Brogi

Unbekannte Römerin. Florenz, Uffizien



b Phot. Alinari

Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum

a

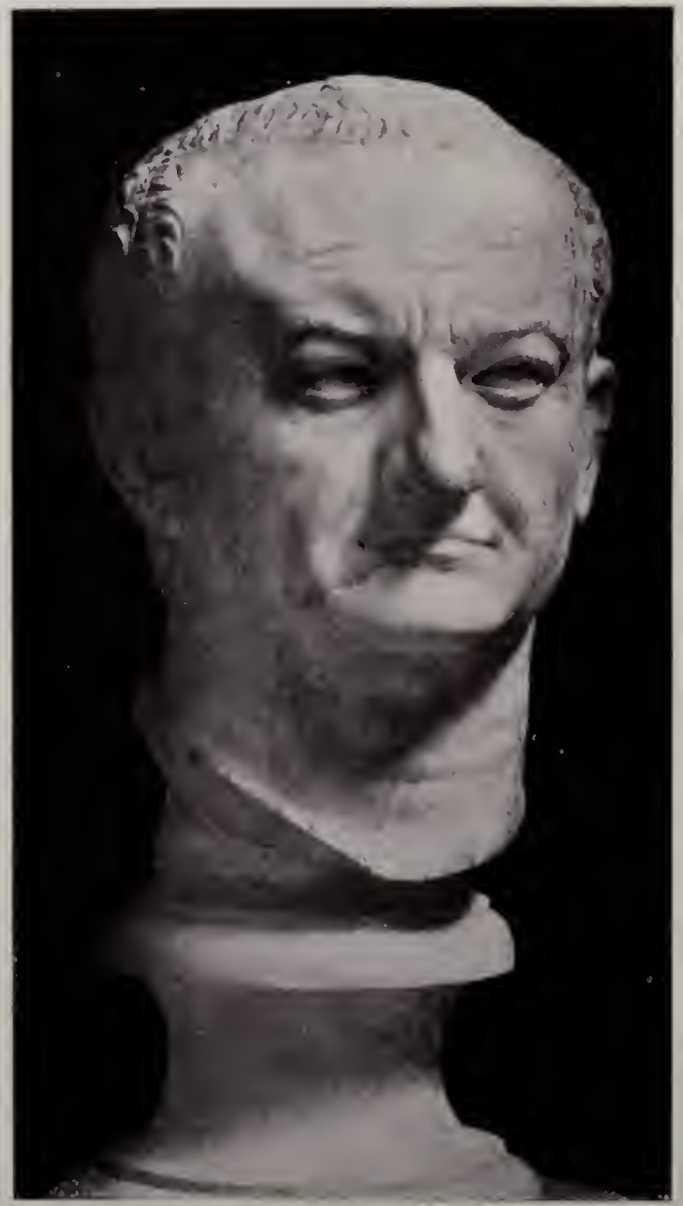
b

c Phot. Alinari

Porträtkopf eines Säuglings. München, Glyptothek

Römisches Knabenporträt. Florenz, Uffizien

Römisches Knabenporträt. Berlin, Kgl. Museen



a Phot. Alinari

Vespasian. Rom, Nationalmuseum

b Phot. Brogi

Kolossalbüste des Vespasian. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Anderson

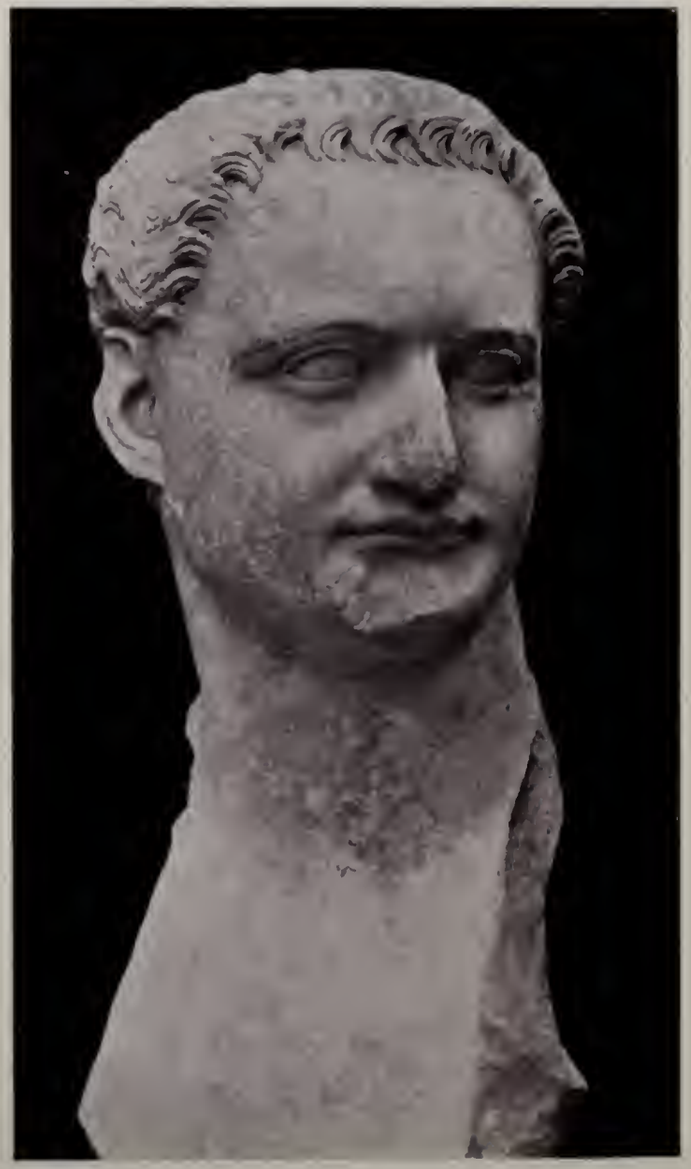
Togastatue des Titus. Rom, Vatikan

b Phot. Anderson

Kopf der nebenstehenden Titus-Statue

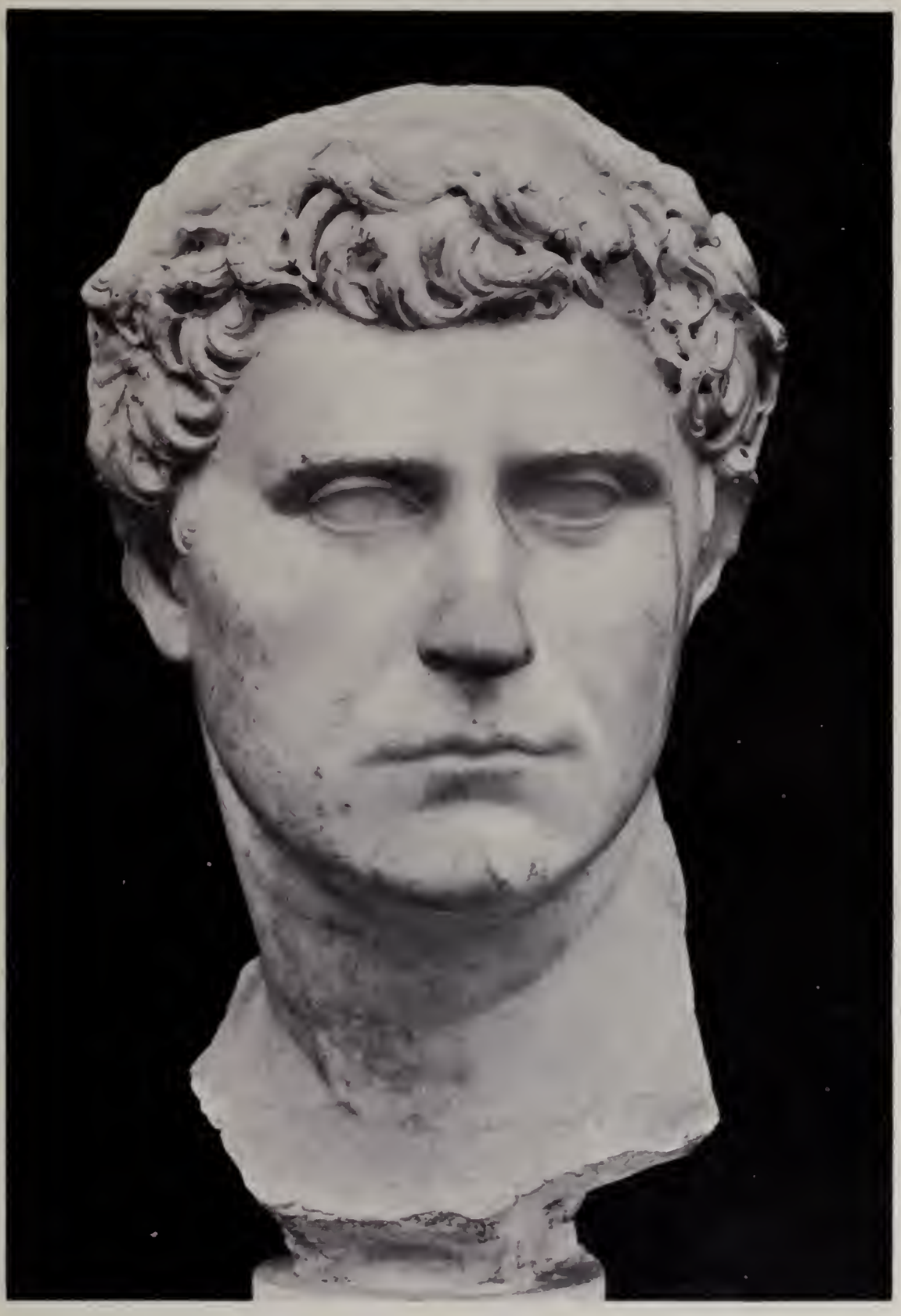
a Phot. Brogi

Kolossalkopf des Titus. Neapel, Nationalmuseum



b Phot. Alinari

Domitian. Rom, Antiquarium

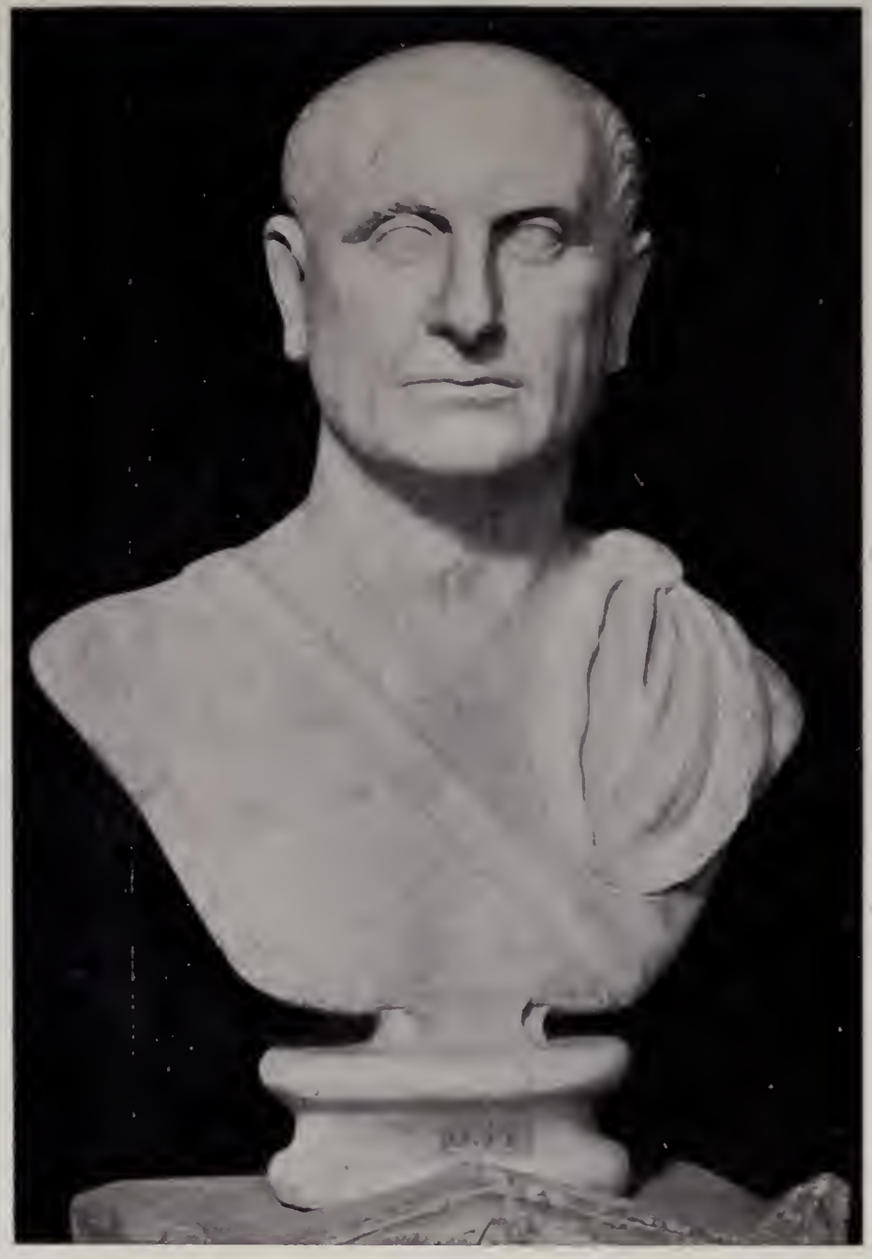


Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Phot. Anderson

Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Nationalmuseum

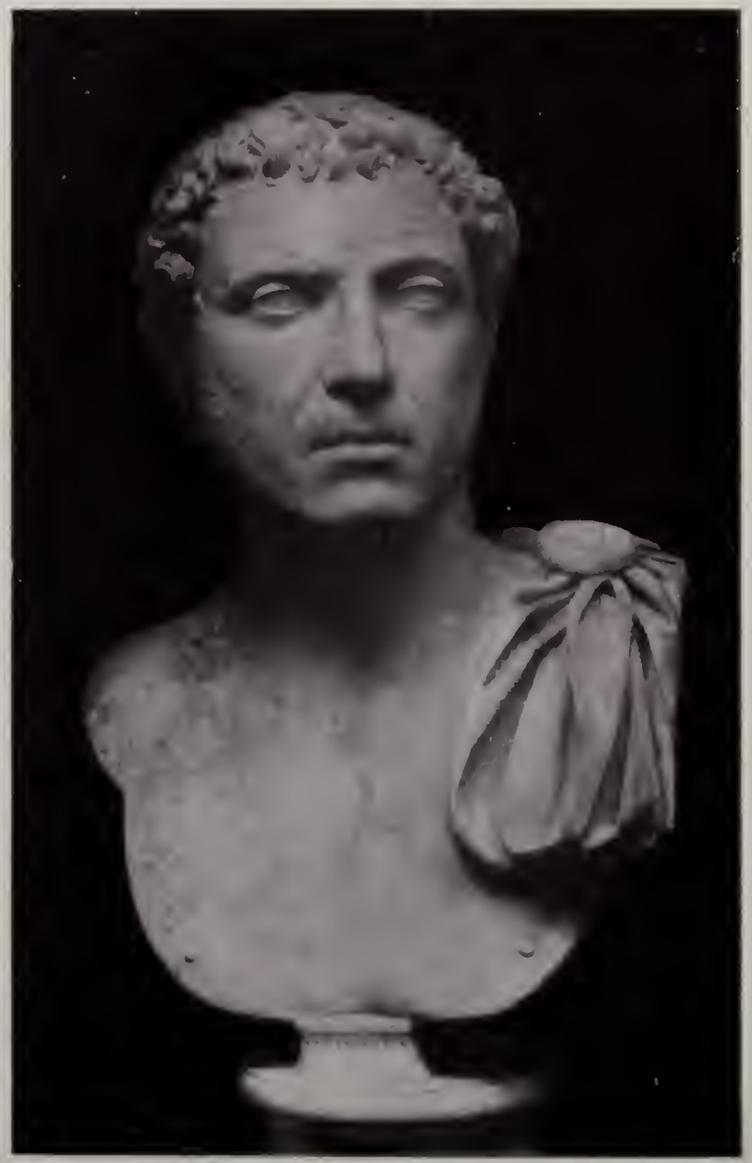


a Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Lateran

b Phot. Moscioni

Grabstein des Gaius Julius Helius. Rom, Konservatorenpalast

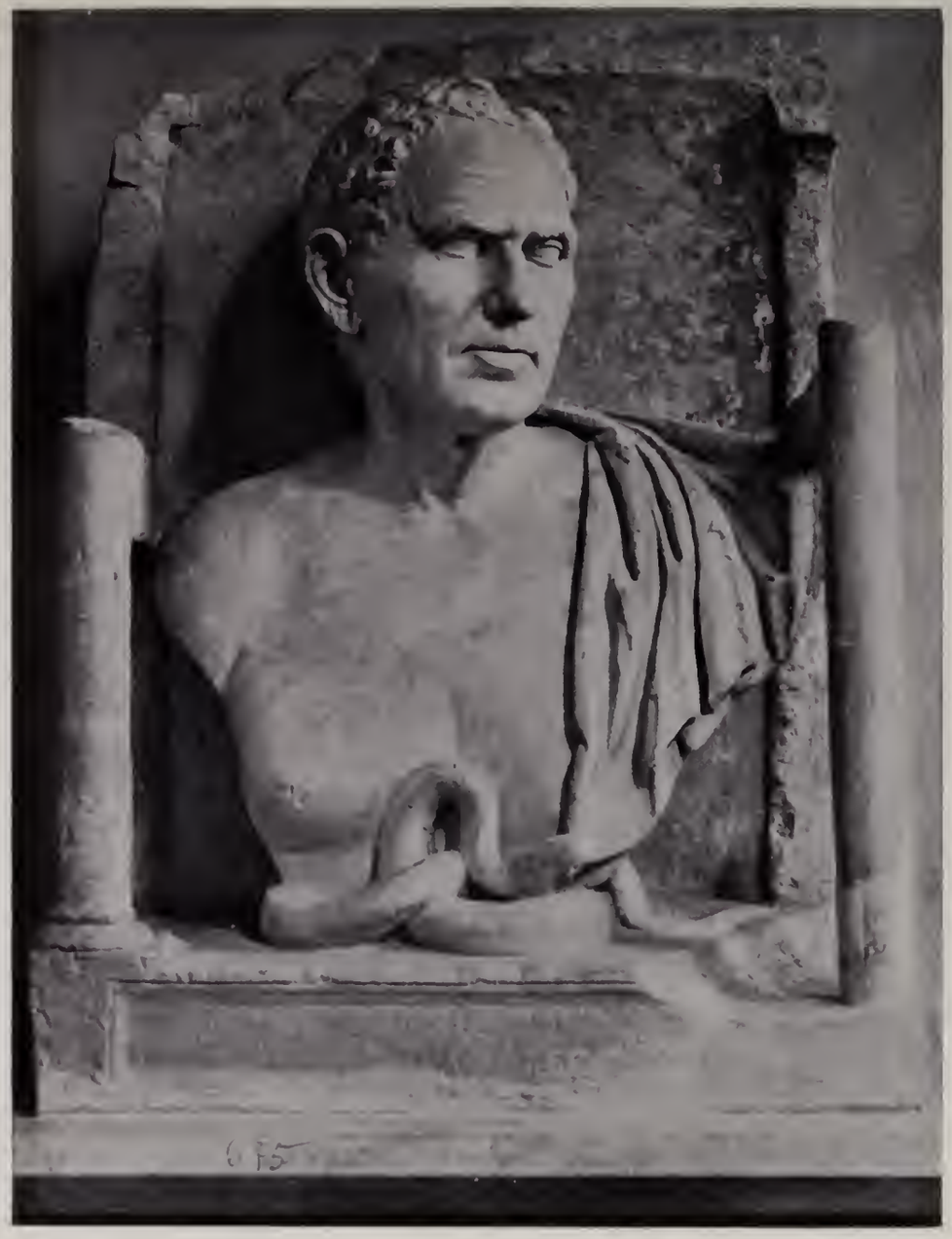


a Phot. Faraglia

Unbekannter Römer. Rom, Vatikan

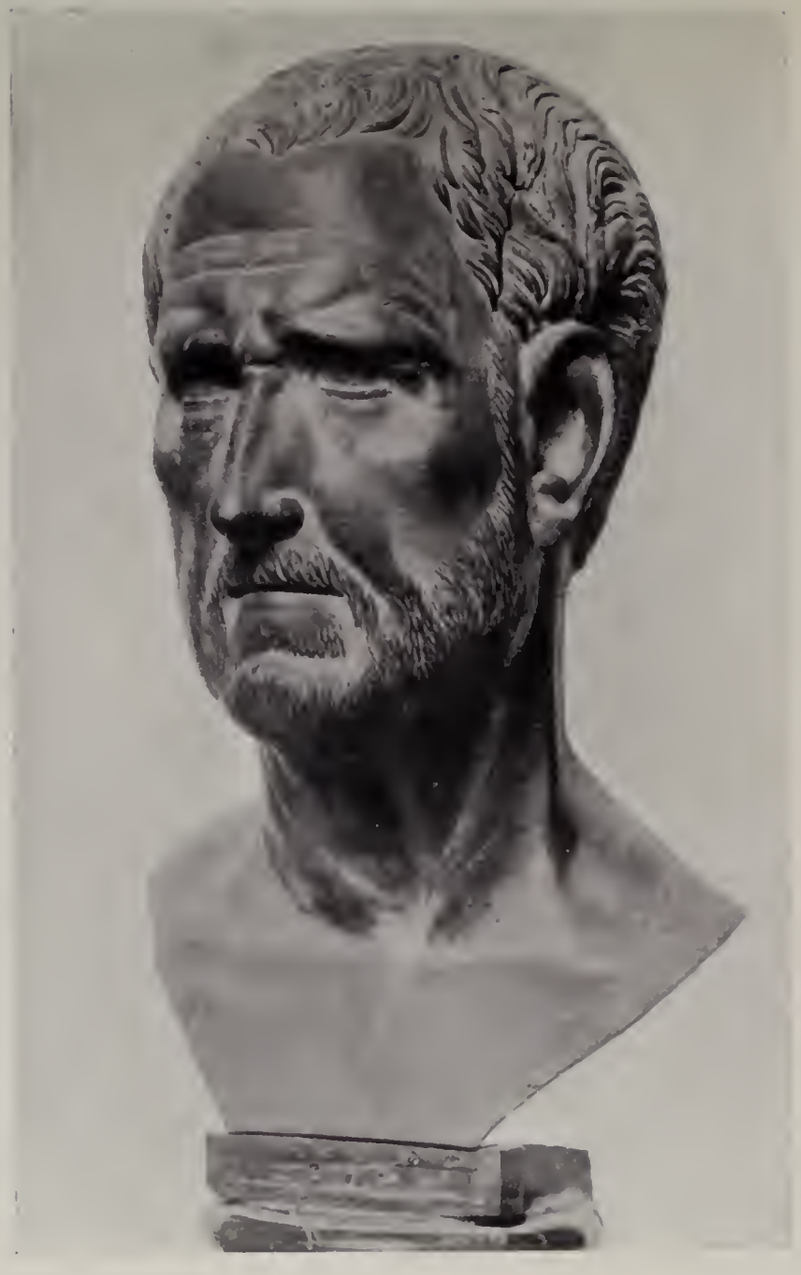
b Phot. Faraglia

Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum



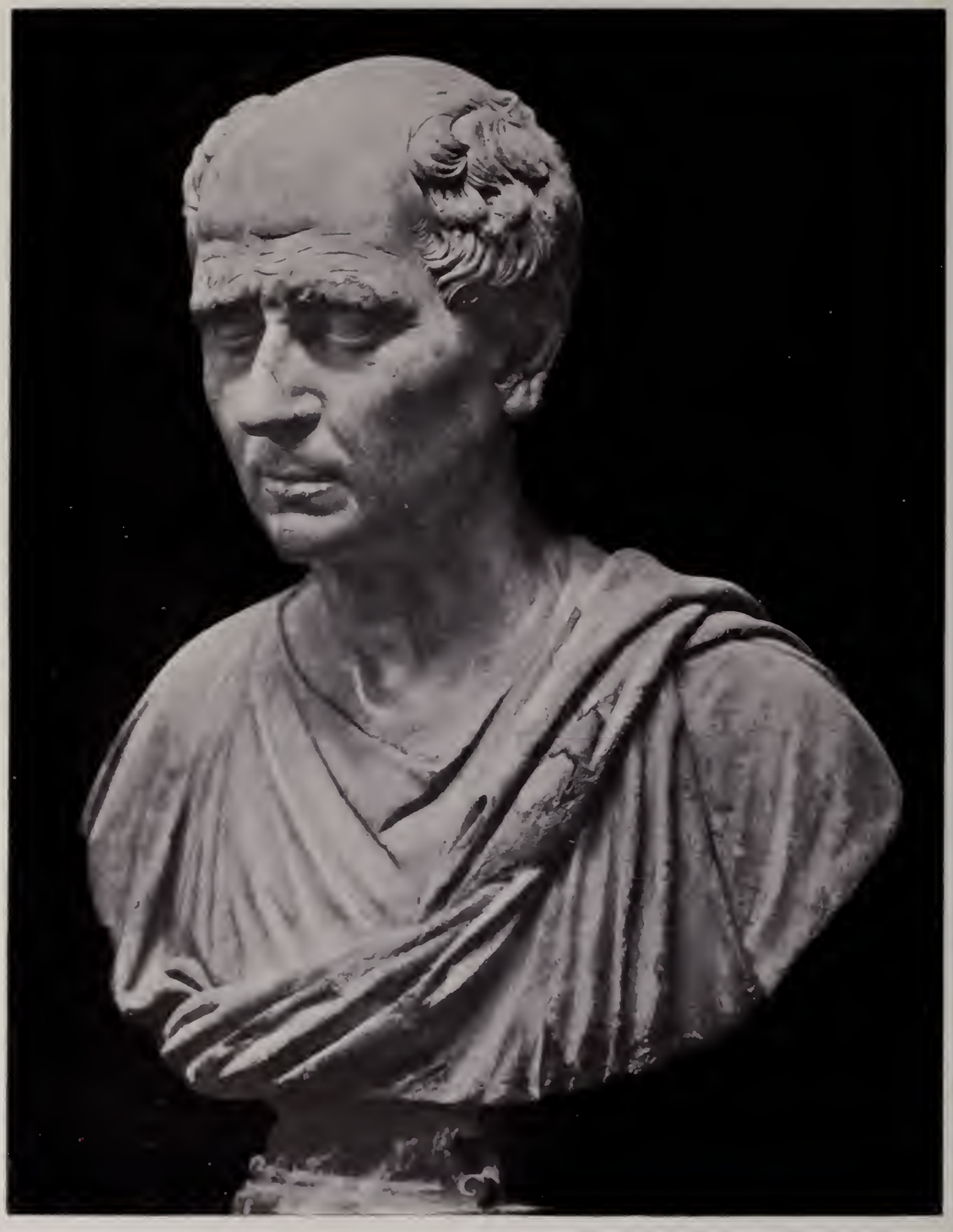
a Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Rom, Lateran



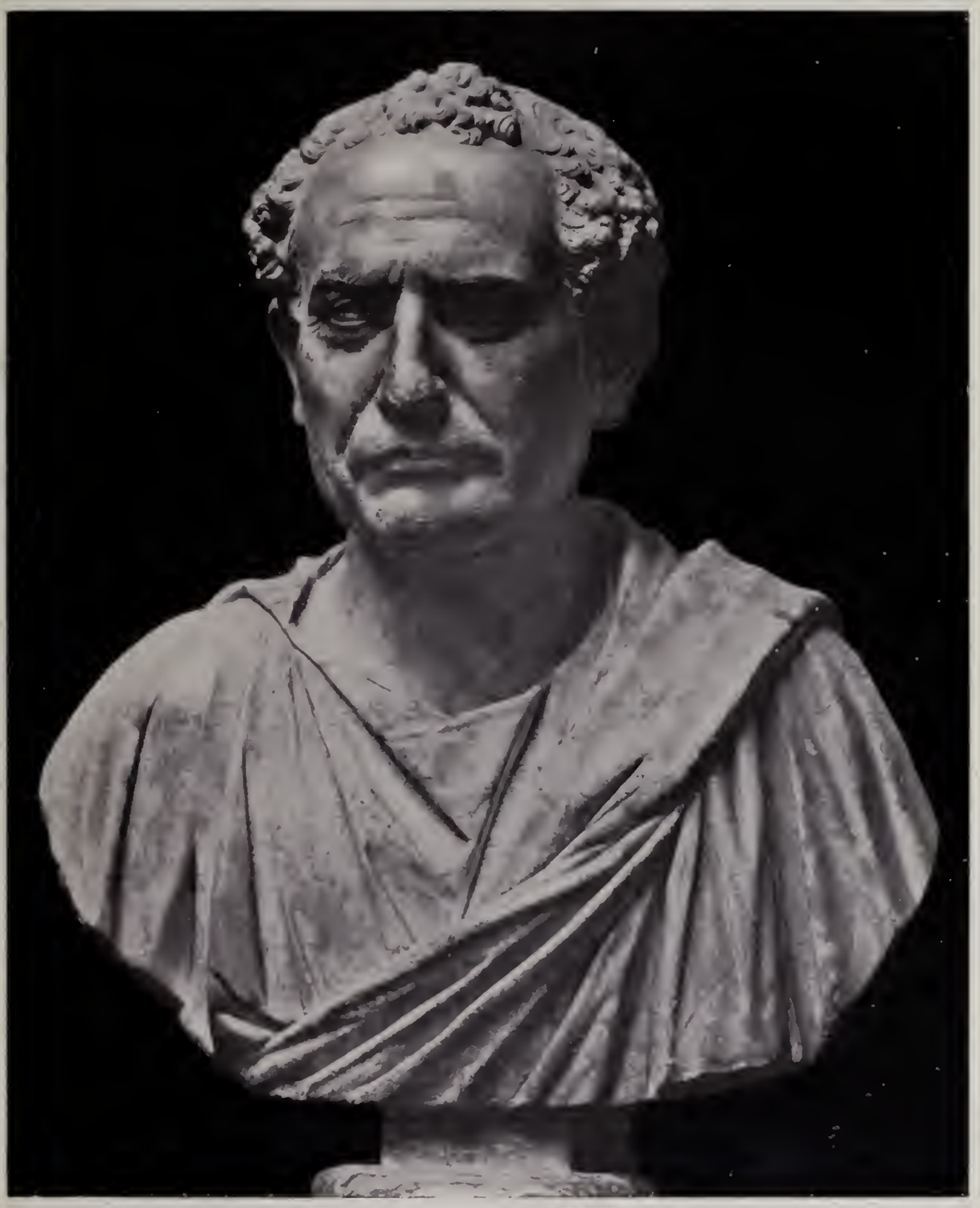
b Phot. Brogi

Unbekannter Römer, Neapel, Nationalmuseum



Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien



Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien

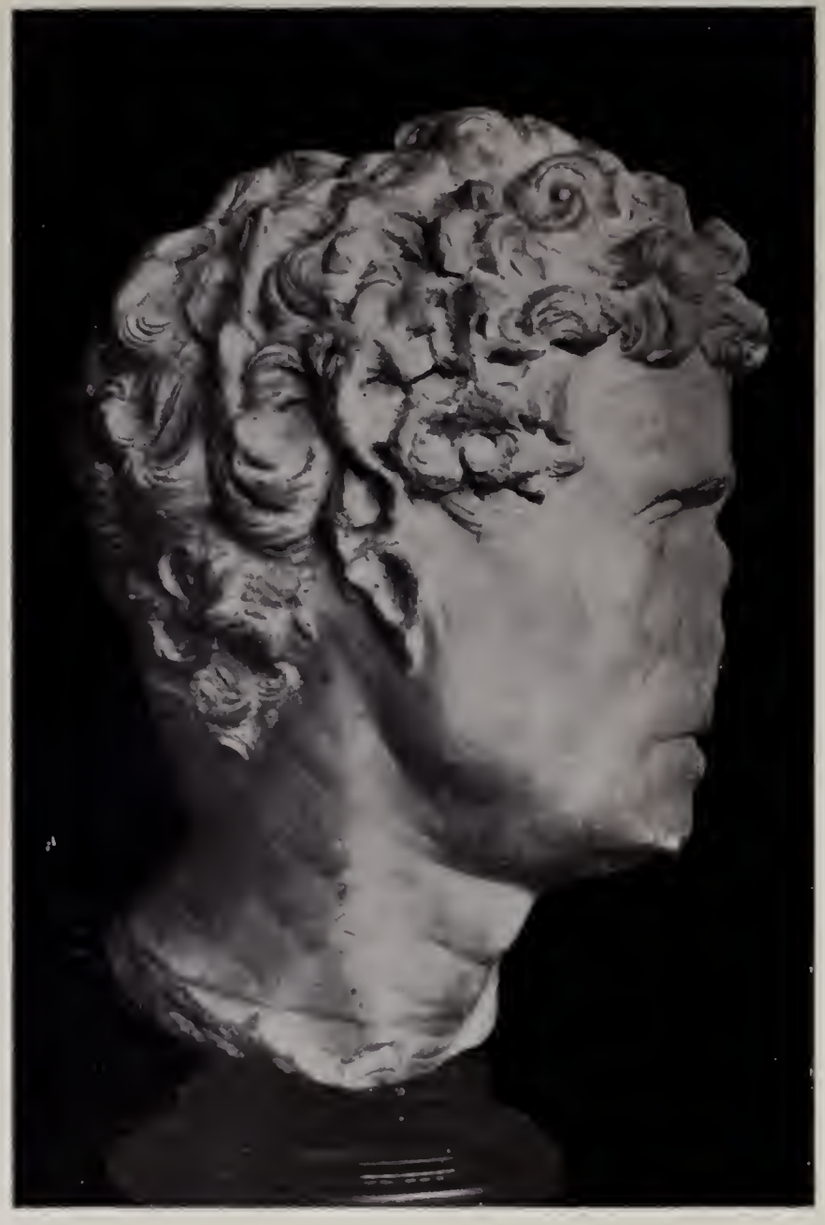
a

Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum

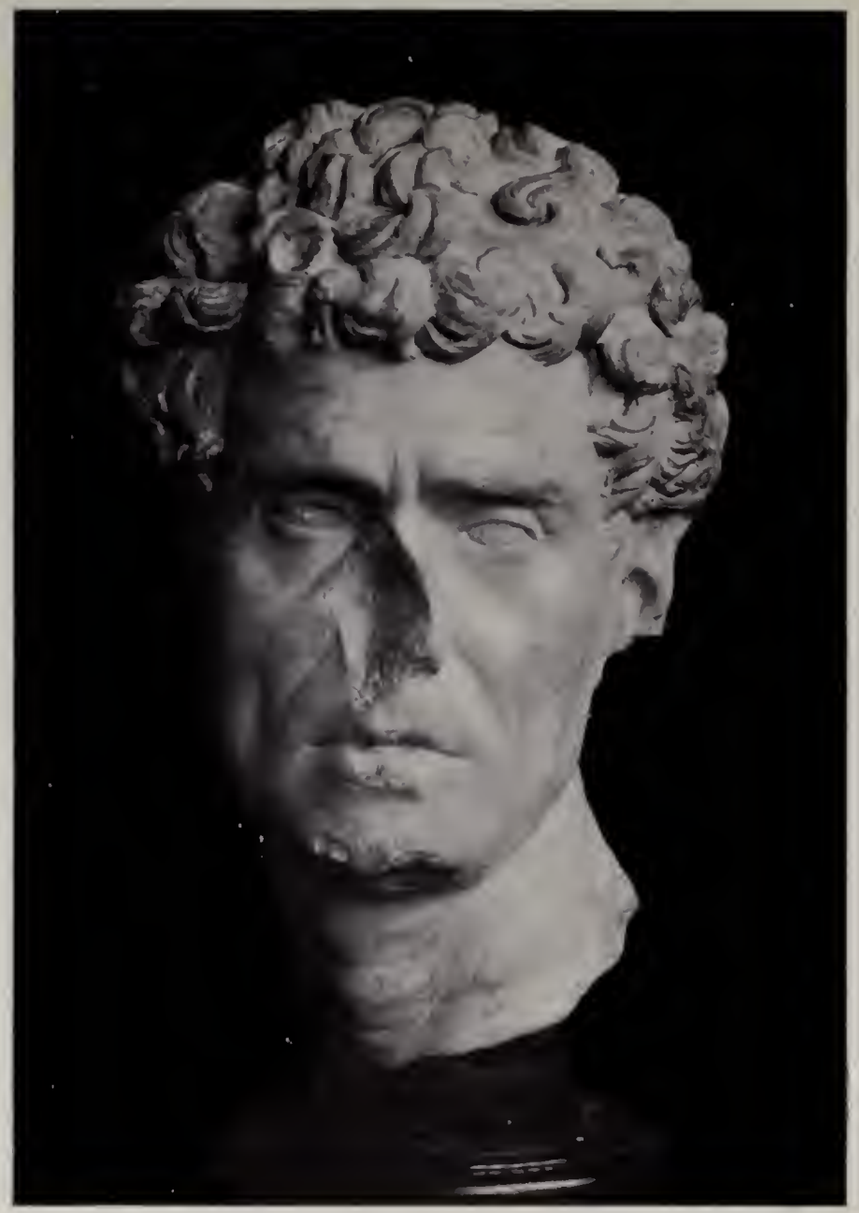
b

Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Rom, Vatikan



Phot. Coolidge



Phot. Coolidge

Unbekannter Römer. Boston, Museum of fine Arts

a Phot. Anderson

Kolossalstatue des Nerva. Rom, Vatikan

b Phot. Anderson

Kopf der nebenstehenden Nerva-Statue

Phot. Alinari

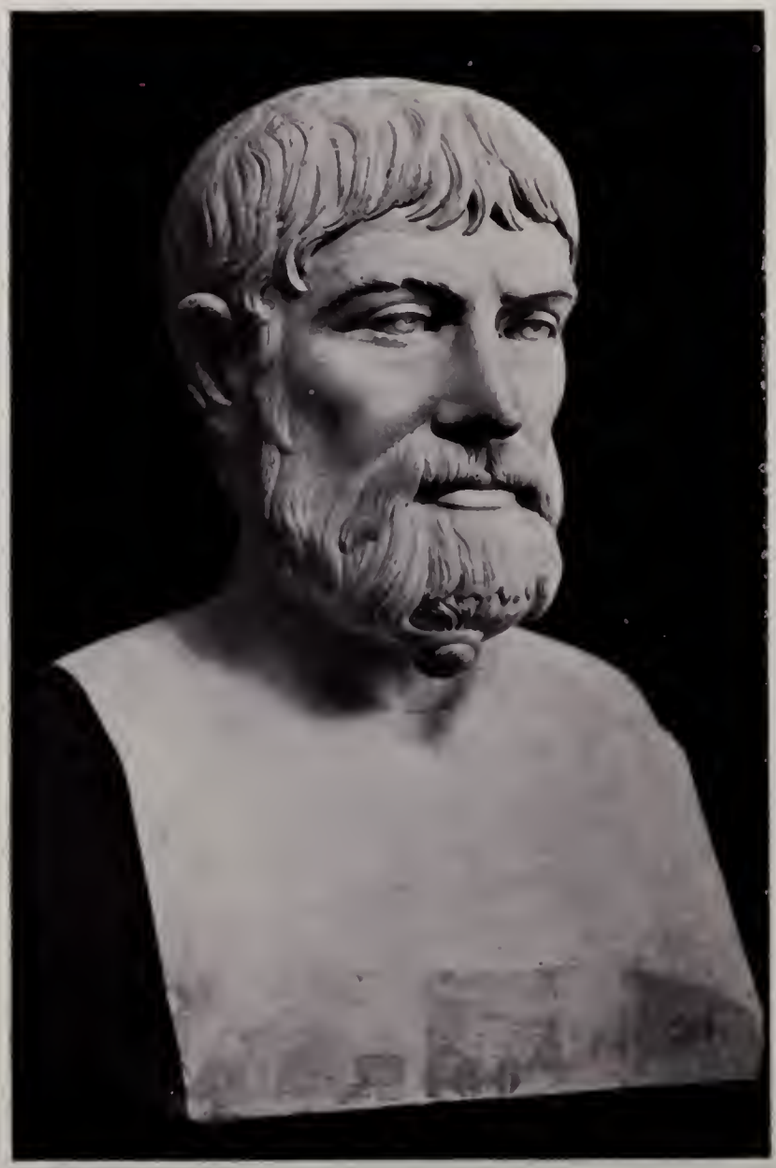
Büste des Pythodoris. Rom, Kapitolinisches Museum

Phot. Alinari

Trajan. Rom, Vatikan

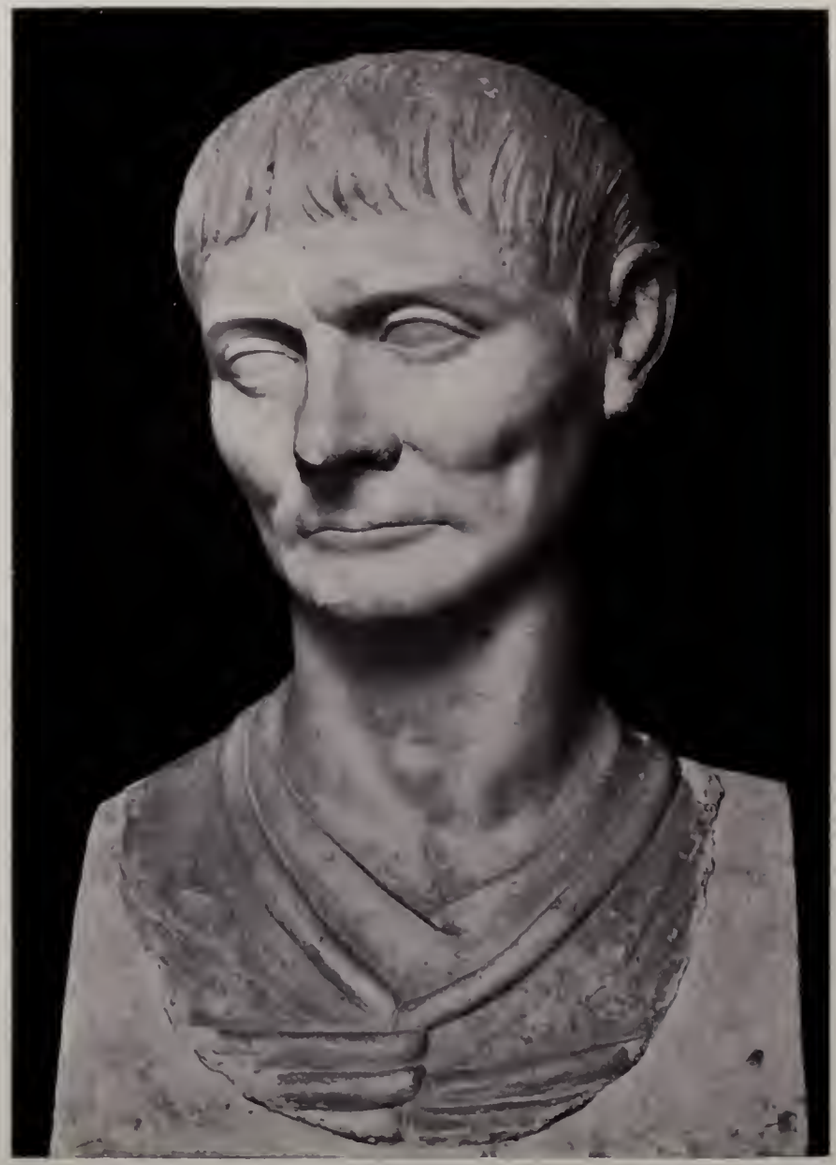
Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum



a Phot. Sommer

Unbekannter Römer, Neapel, Nationalmuseum



b Phot. Anderson

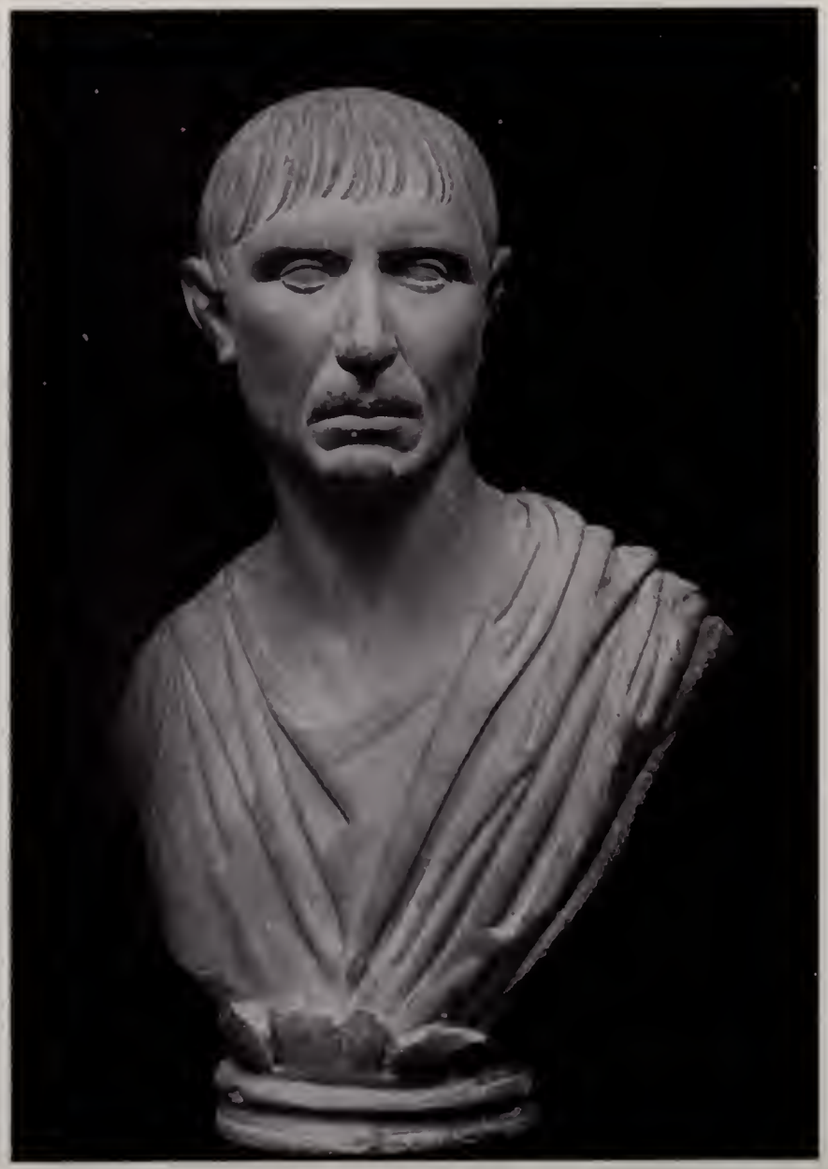
Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmsueum

a Phot. Alinari

Römisches Knabenporträt. Rom, Vatikan

b Phot. Alinari

Römisches Knabenporträt. Rom, Vatikan



a Phot. Faraglia

Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Faraglia

Unbekannte Römerin. Rom, Palazzo Barberini

a Phot. Alinari

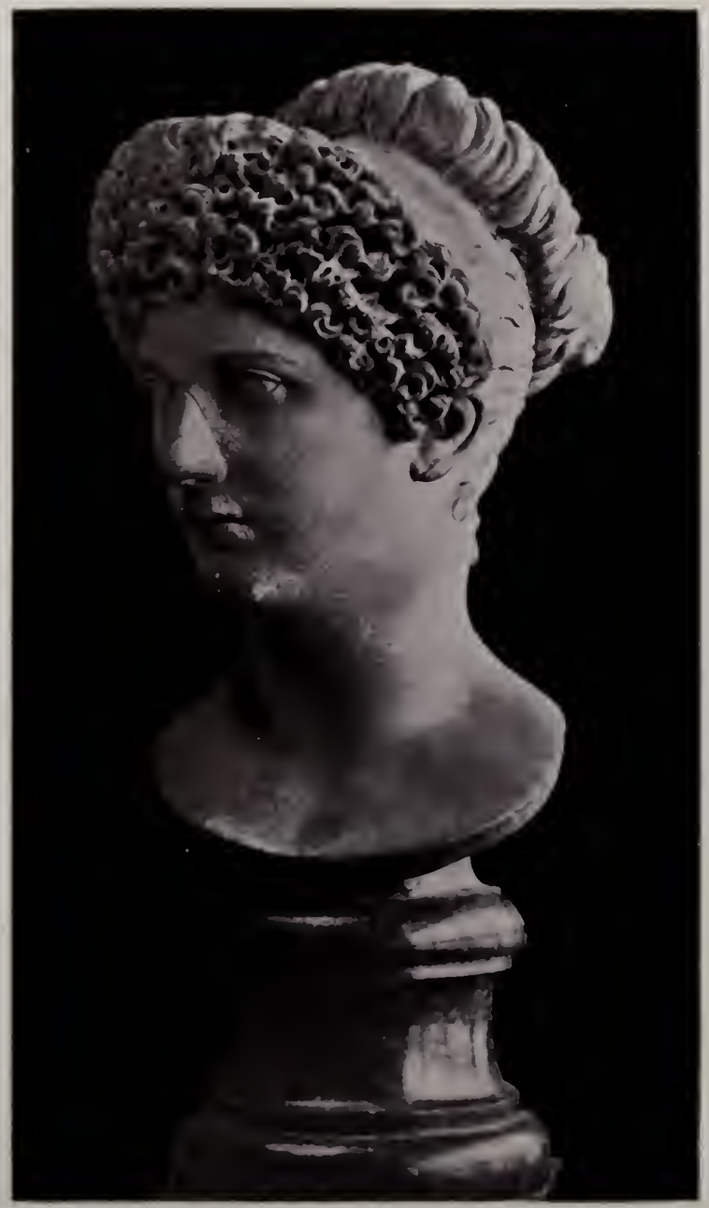
Unbekannte Römerin. Rom, Lateran

b Phot. Alinari

Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan

a Phot. Anderson

Julia Titi. Rom, Nationalmuseum



b Phot. Alinari

Julia Titi (?). Florenz, Uffizien

a

Domitia (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

b

Phot. Brogi

Domitia. Rom, Kapitolinisches Museum

a Phot. Brogi

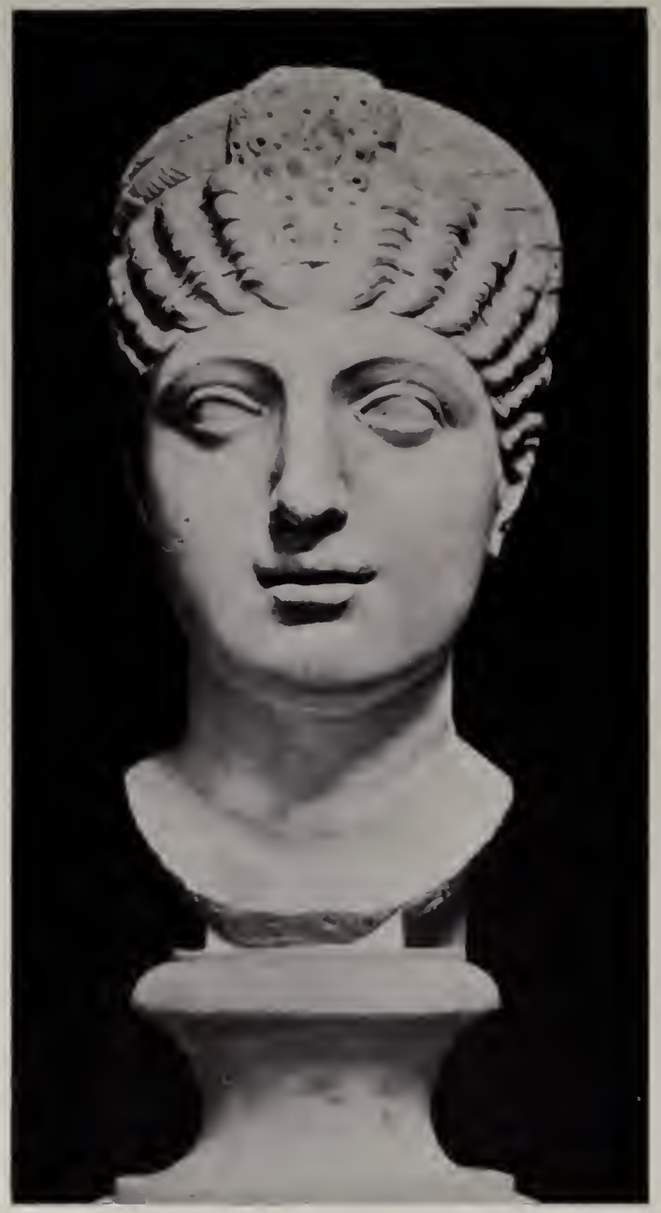
Matidia (?). Rom, Kapitolinisches Museum

b

Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

a Phot. Anderson

Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan



b Phot. Anderson

Unbekannte Römerin. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari

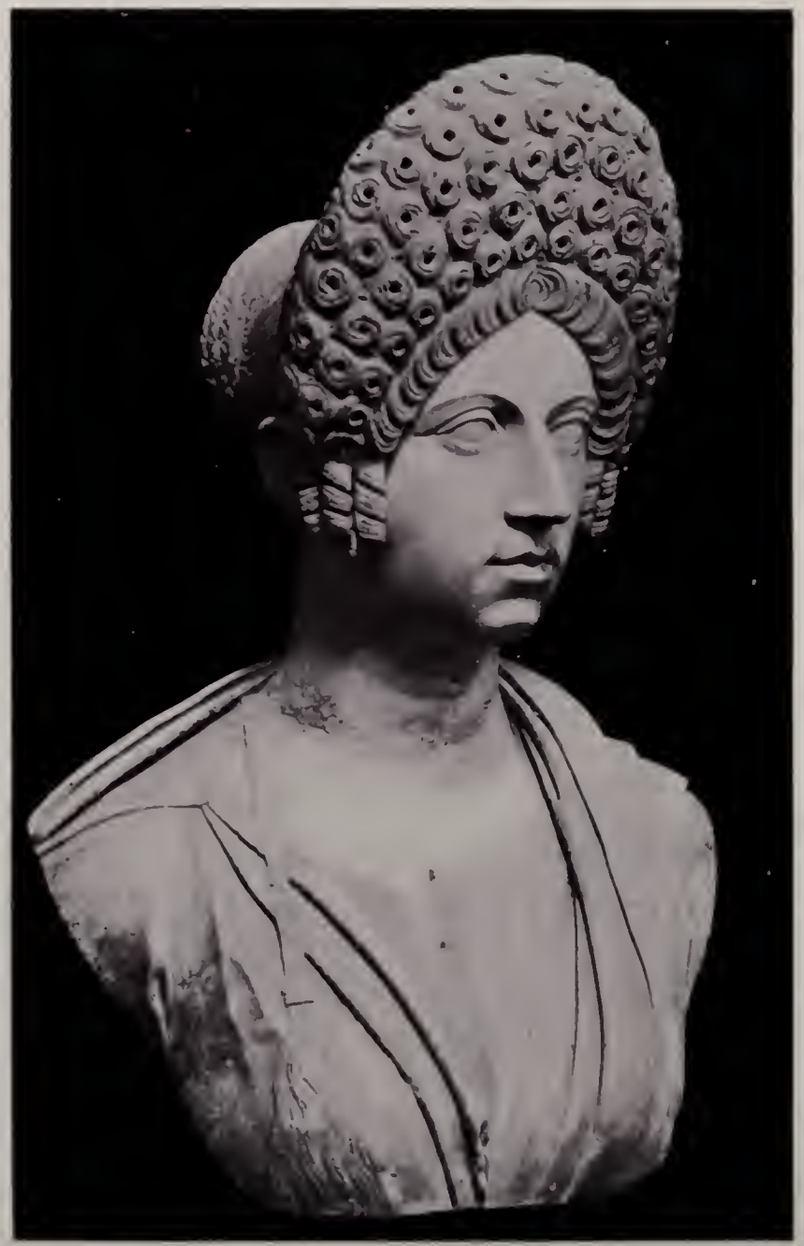
Unbekannte Römerin. Rom, Lateran

a Phot. Brogi

Plotina (?). Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Alinari

Sog. Plotina. Neapel, Nationalmuseum



a Phot. Brogi

Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Anderson

Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum

a Phot. Brogi

Matidia (?). Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Alinari

Kolossalkopf der Plotina. Rom, Vatikan

a Phot. Alinari

Panzerstatue des Hadrian. Olympia, Museum

b Phot. Anderson

Hadrian als Mars. Rom, Kapitolinisches Museum

a Phot. Alinari

Büste des Hadrian. Rom, Vatikan

b Phot. Alinari

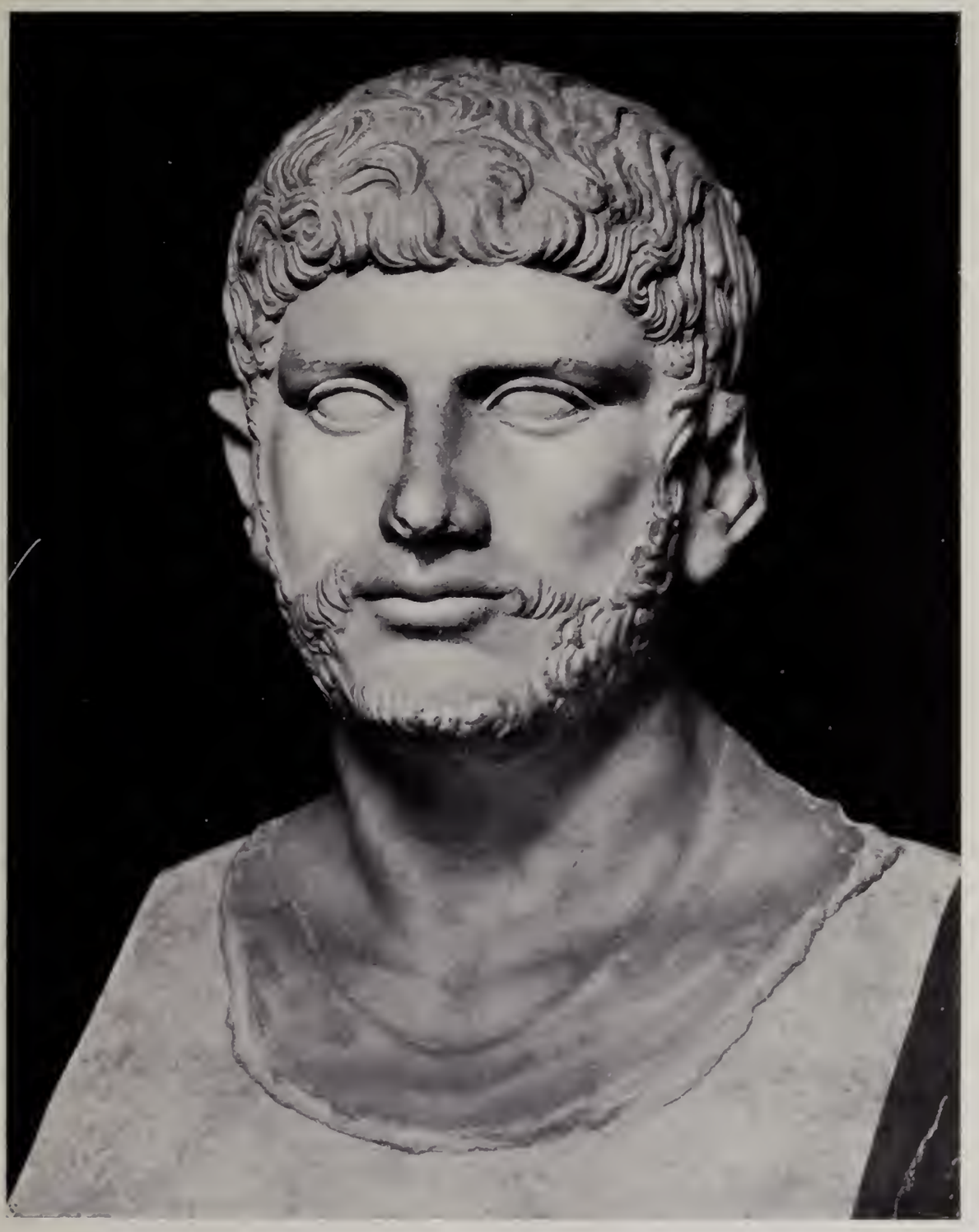
Büste des Hadrian. Neapel, Nationalmuseum

a Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Alinari

Kolossalkopf des Hadrian. Rom, Vatikan



Phot. Anderson

Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum

a Phot. Brogi

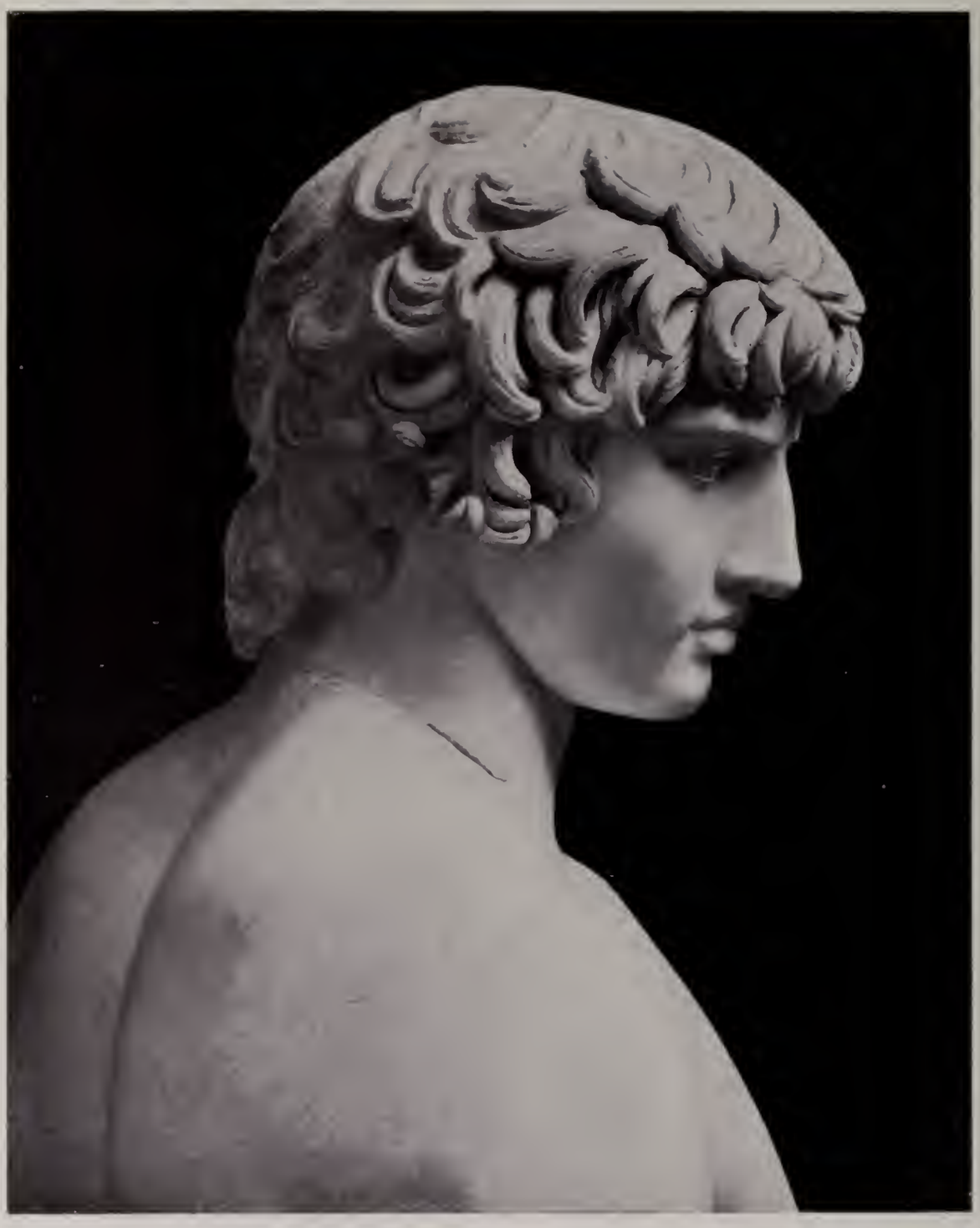
Antinous. Delphi, Museum

b Phot. Alinari

Antinous. Neapel, Nationalmuseum

Phot. Brogi

Kopf der Antinous-Statue T. 250 b



Phot. Brogi

Kopf der Antinous-Statue T. 250 b

Phot. Brogi

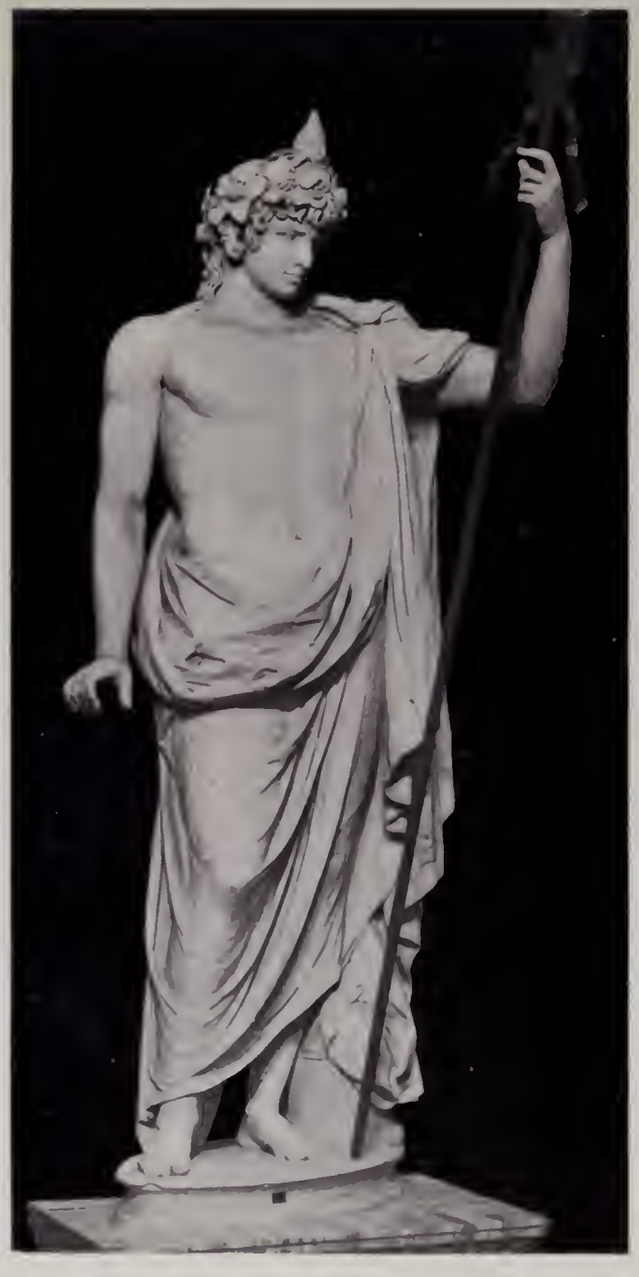
Kopf der Antinous-Statue T. 250 b

a Phot. Anderson

Antinous. Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Anderson

Kopf der nebenstehenden Antinous-Statue



a Phot. Alinari

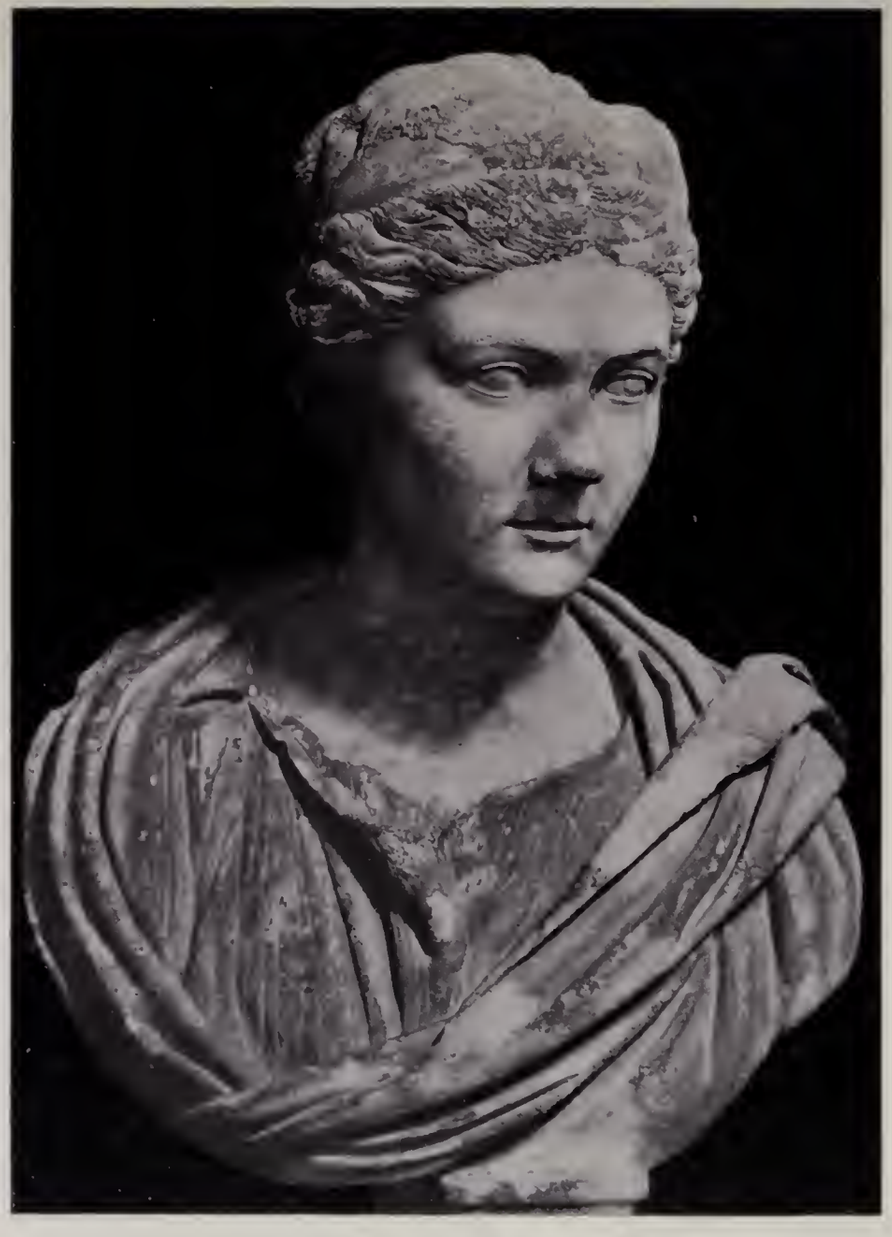
Antinous als Dionysos. Rom, Vatikan

b Phot. Alinari

Kopf der nebenstehenden Antinous-Statue

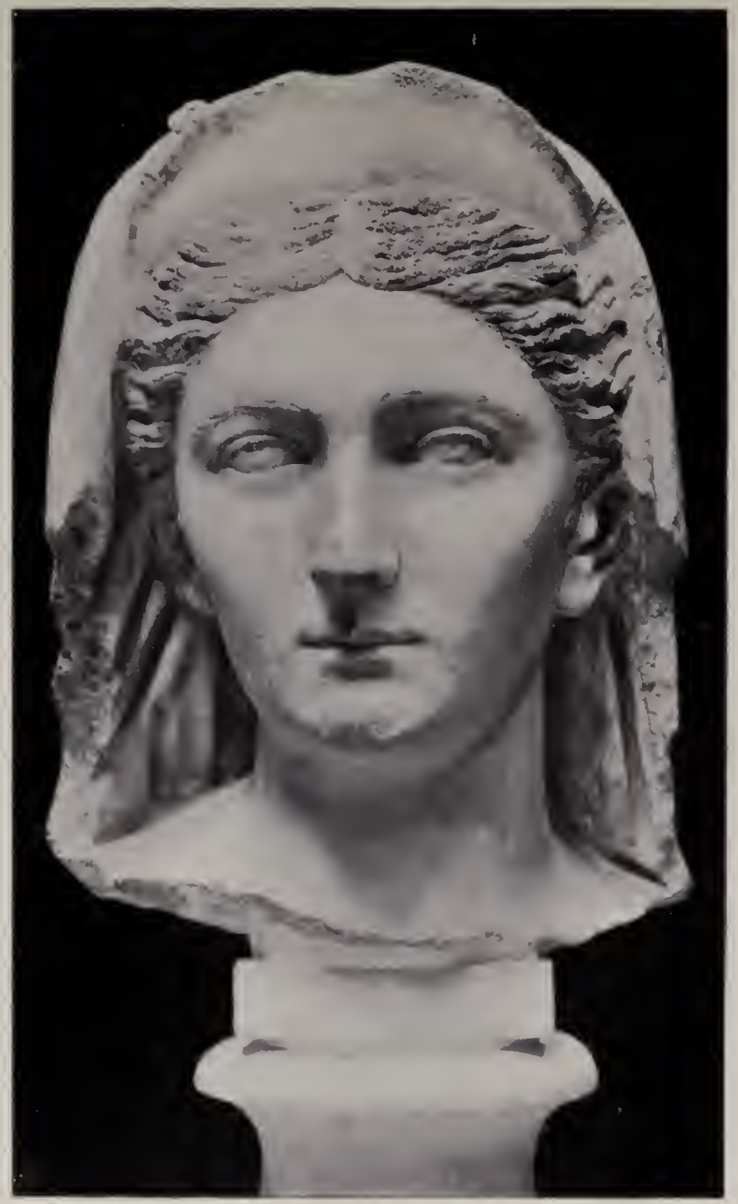
Phot. Alinari

Antinous, Relieffragment. Rom, Villa Albani



a Phot. Alinari

Sabina. Rom, Nationalmuseum

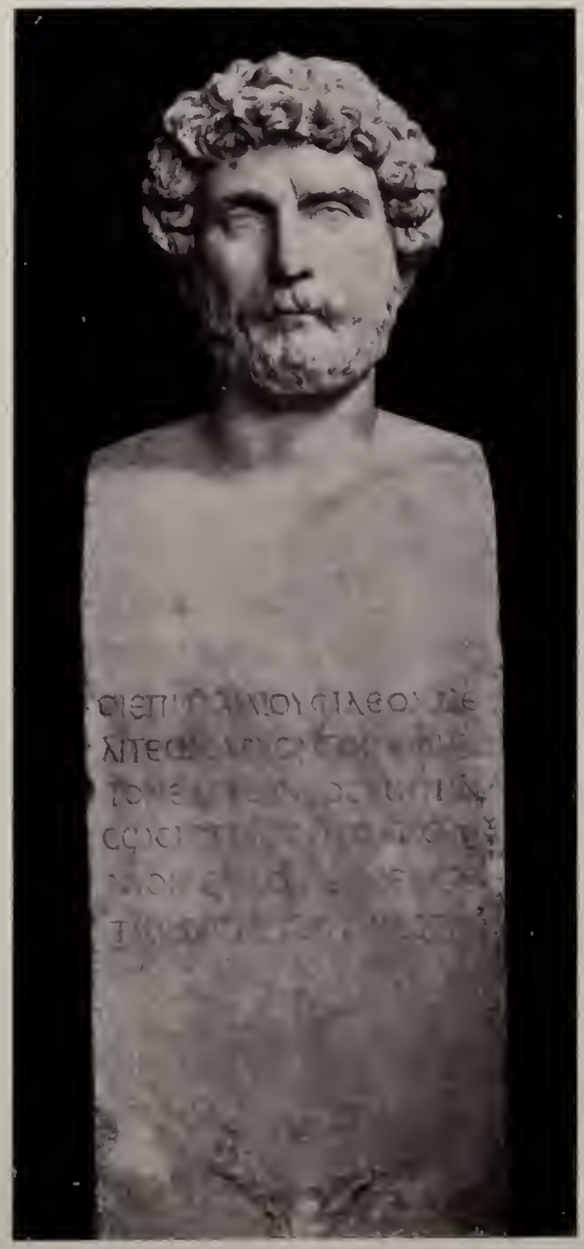


b Phot. Alinari

Sabina. Rom, Nationalmuseum

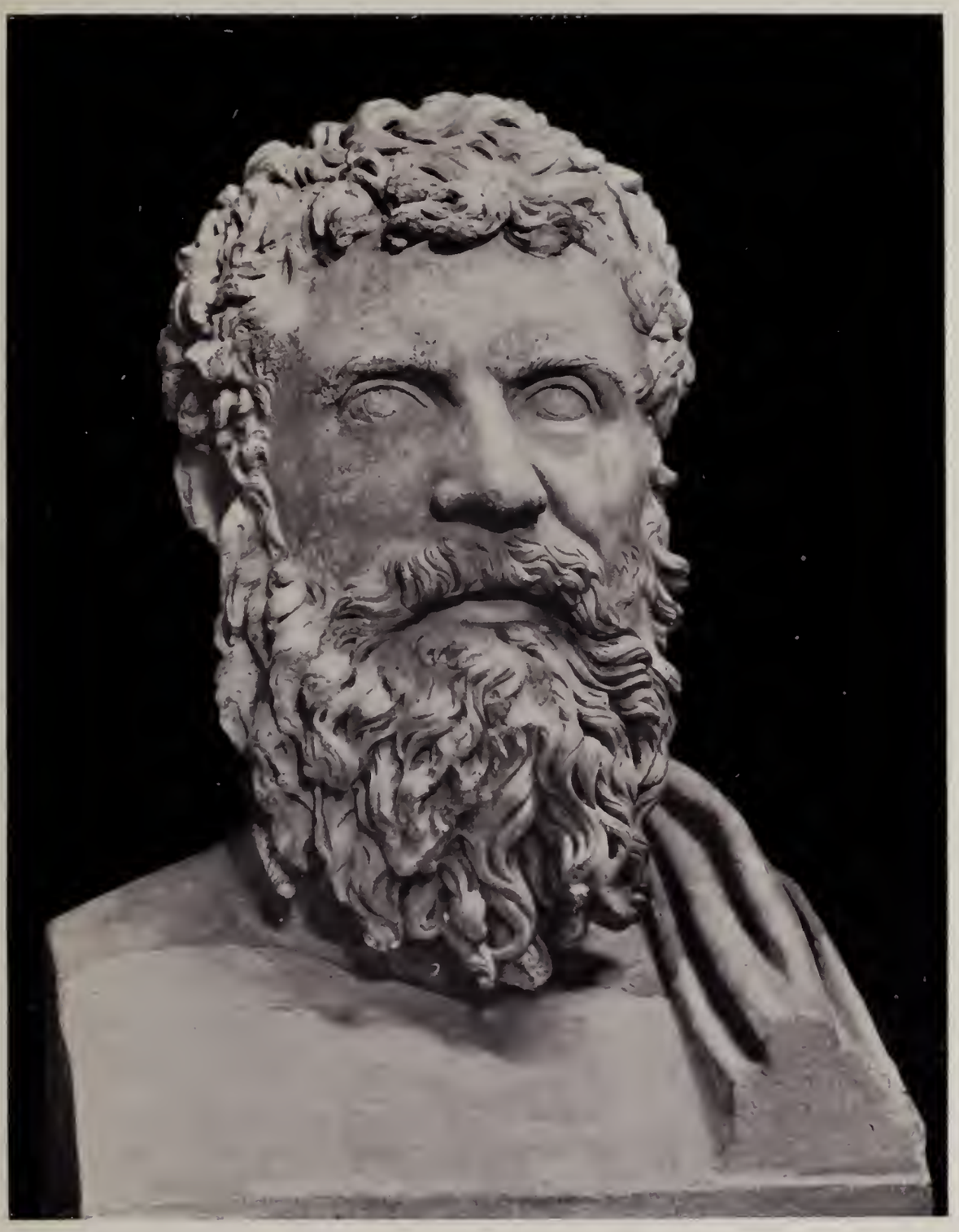
a Phot. Alinari

Büste des Hadrian. Athen, Nationalmuseum



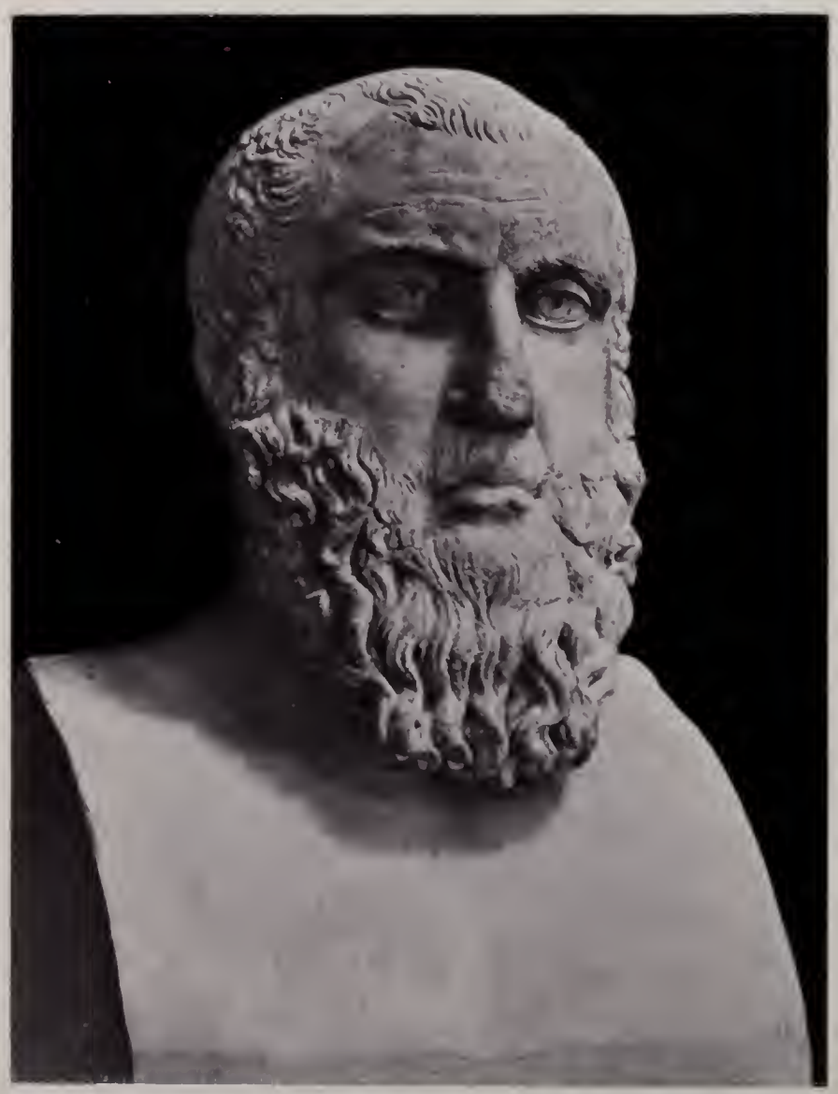
b Phot. Alinari

Herme des Kosmeten Sosistratos von Marathon
Athen, Nationalmuseum



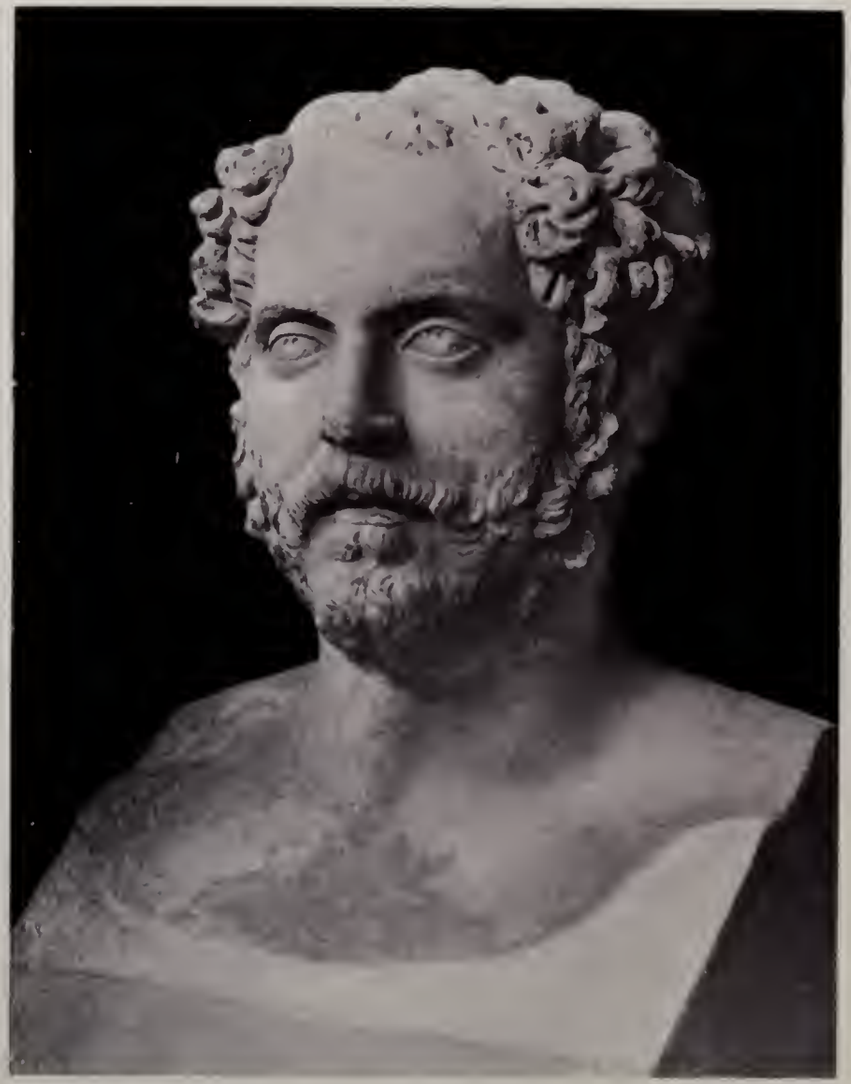
Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum



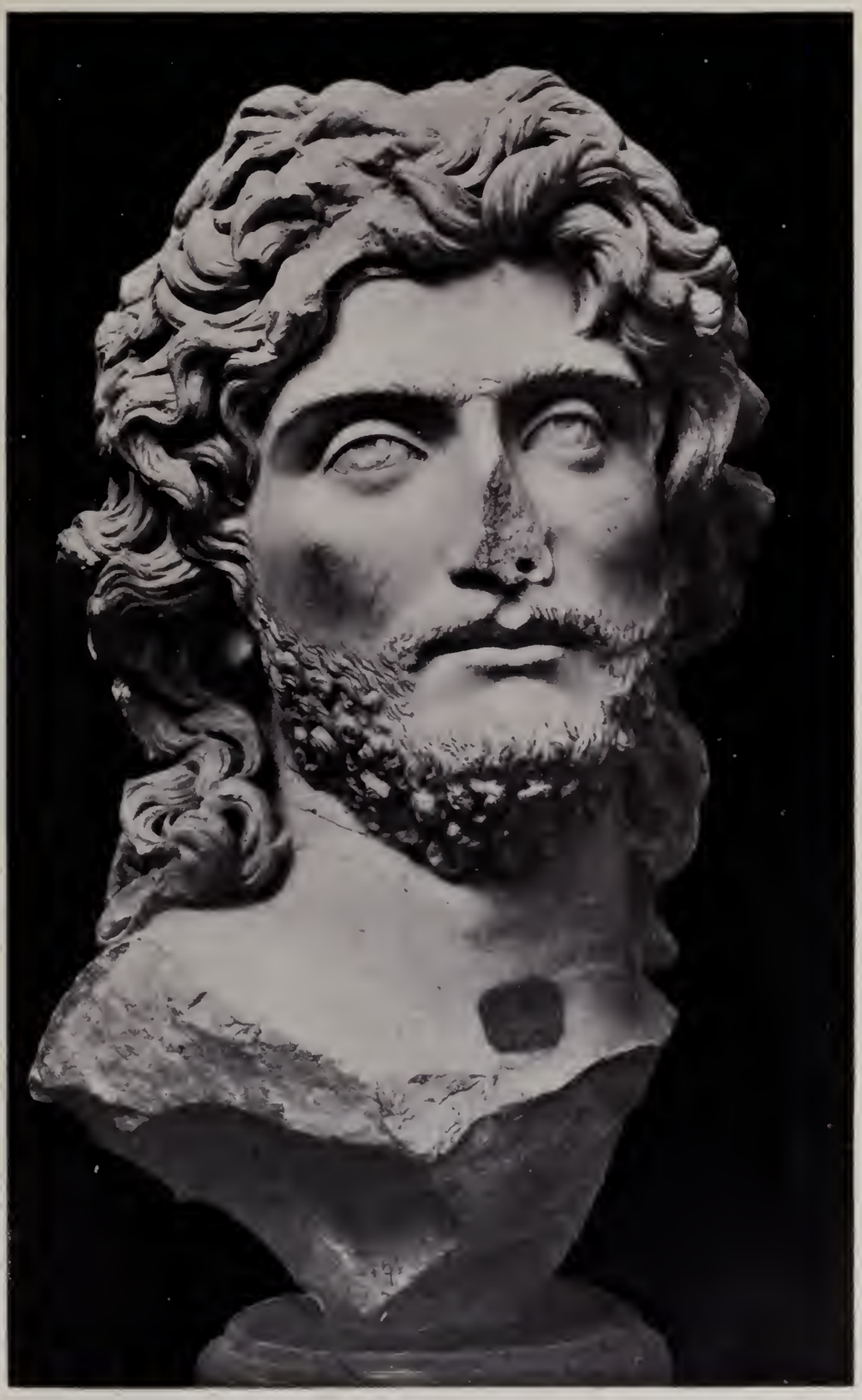
a Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum

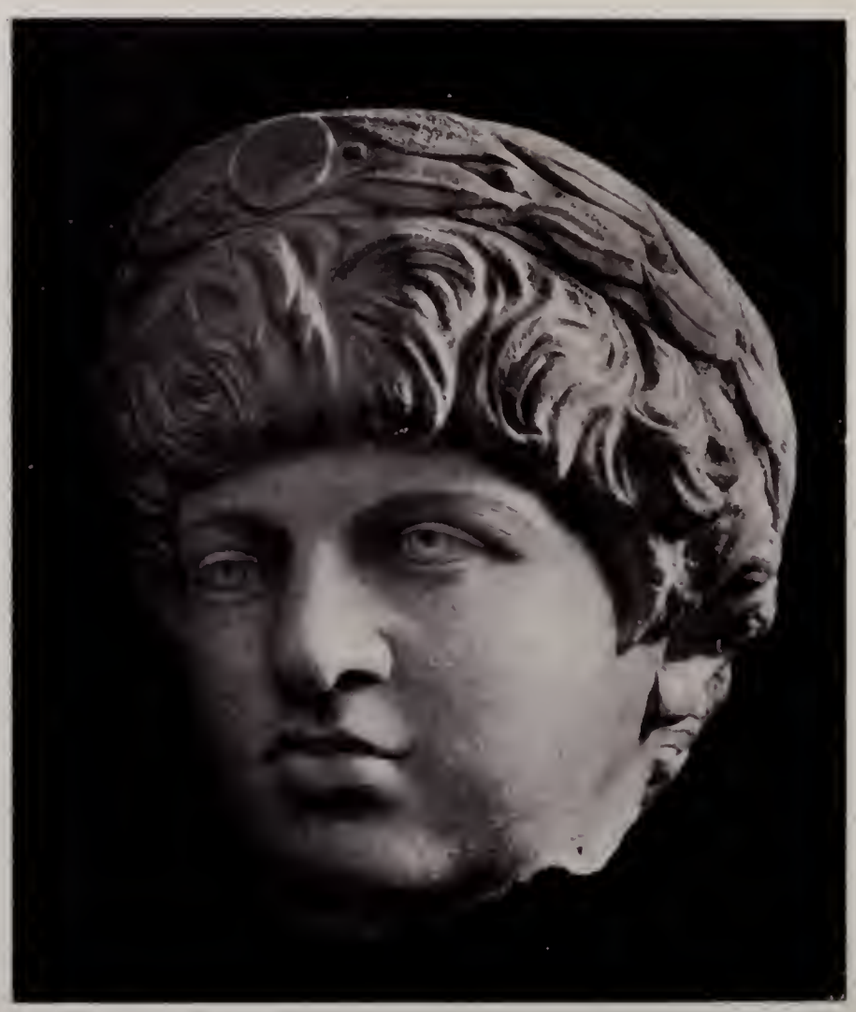


b Phot. Alinari

Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum



Unbekannter Barbar (sog. Christus). Athen, Nationalmuseum

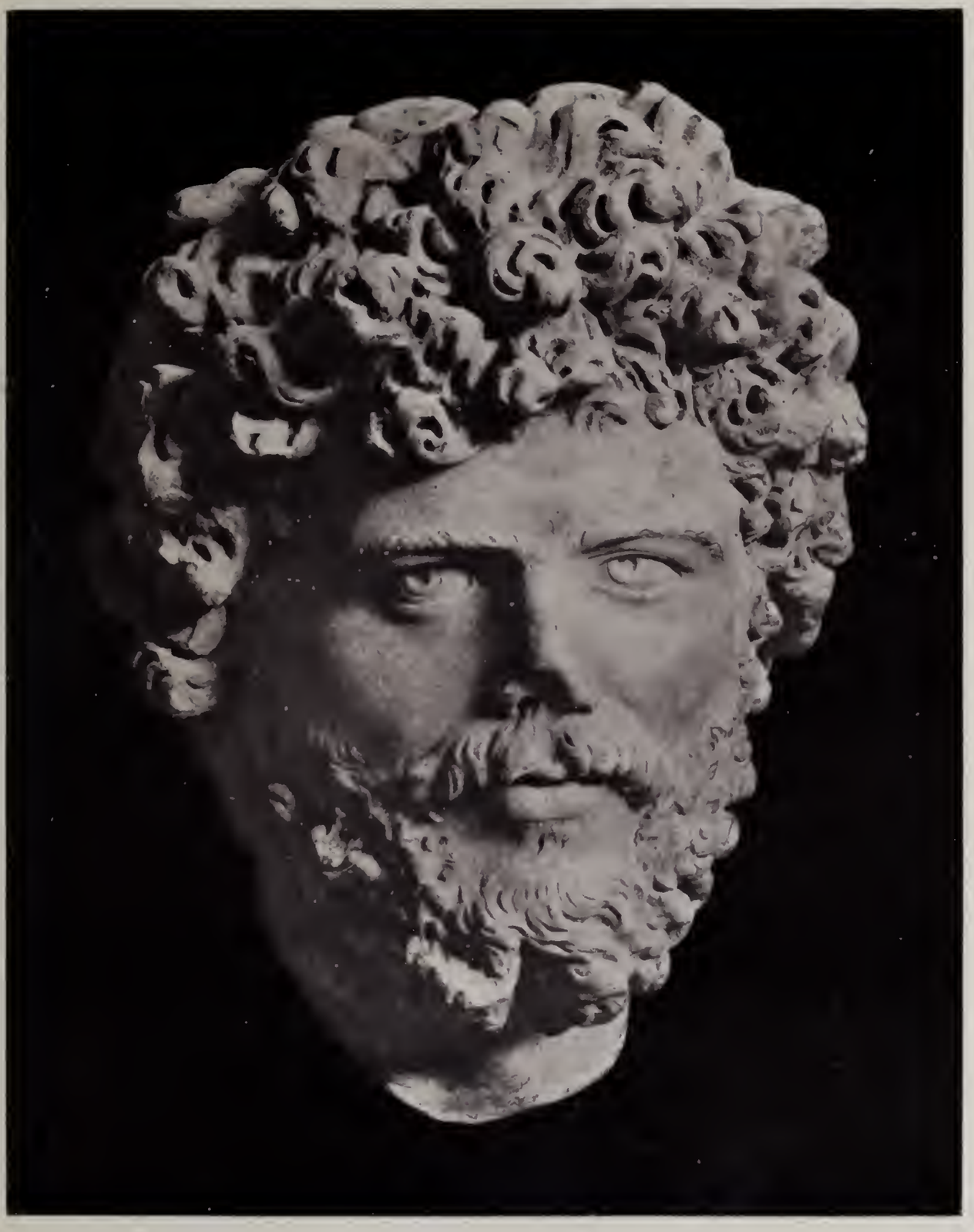


a Phot. Alinari

Sog. Lucius Verus. Olympia, Museum

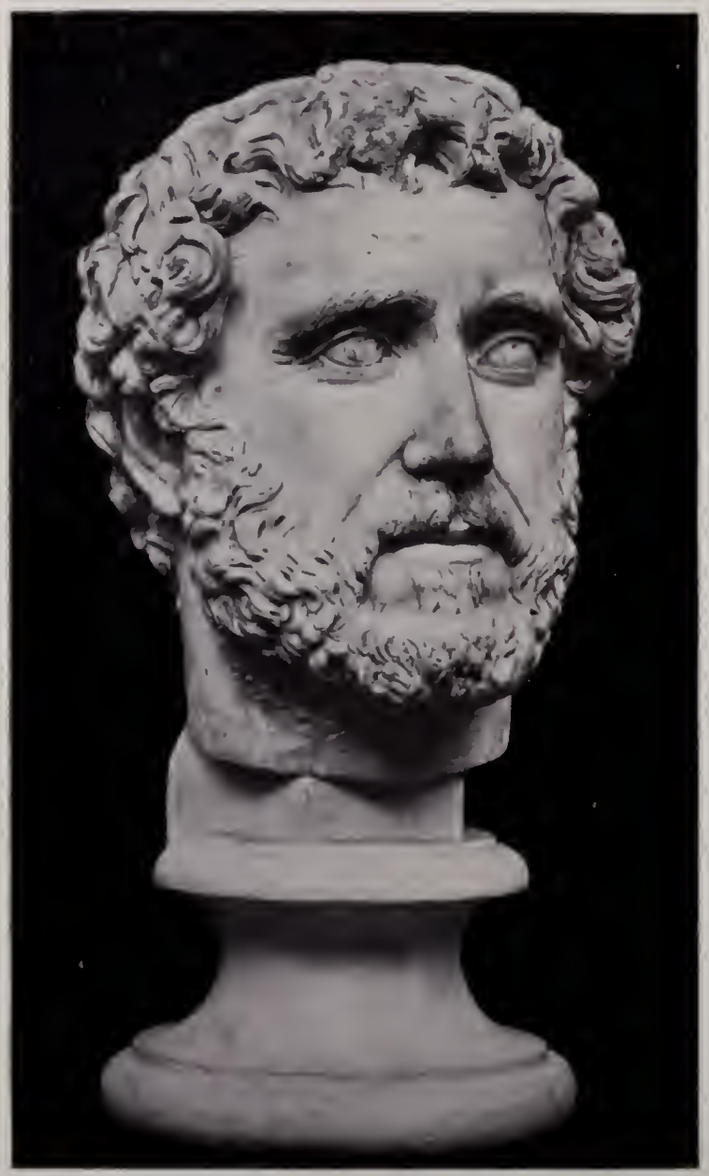
b Phot. Alinari

Unbekannter Nicht-Grieche. Athen, Nationalmuseum



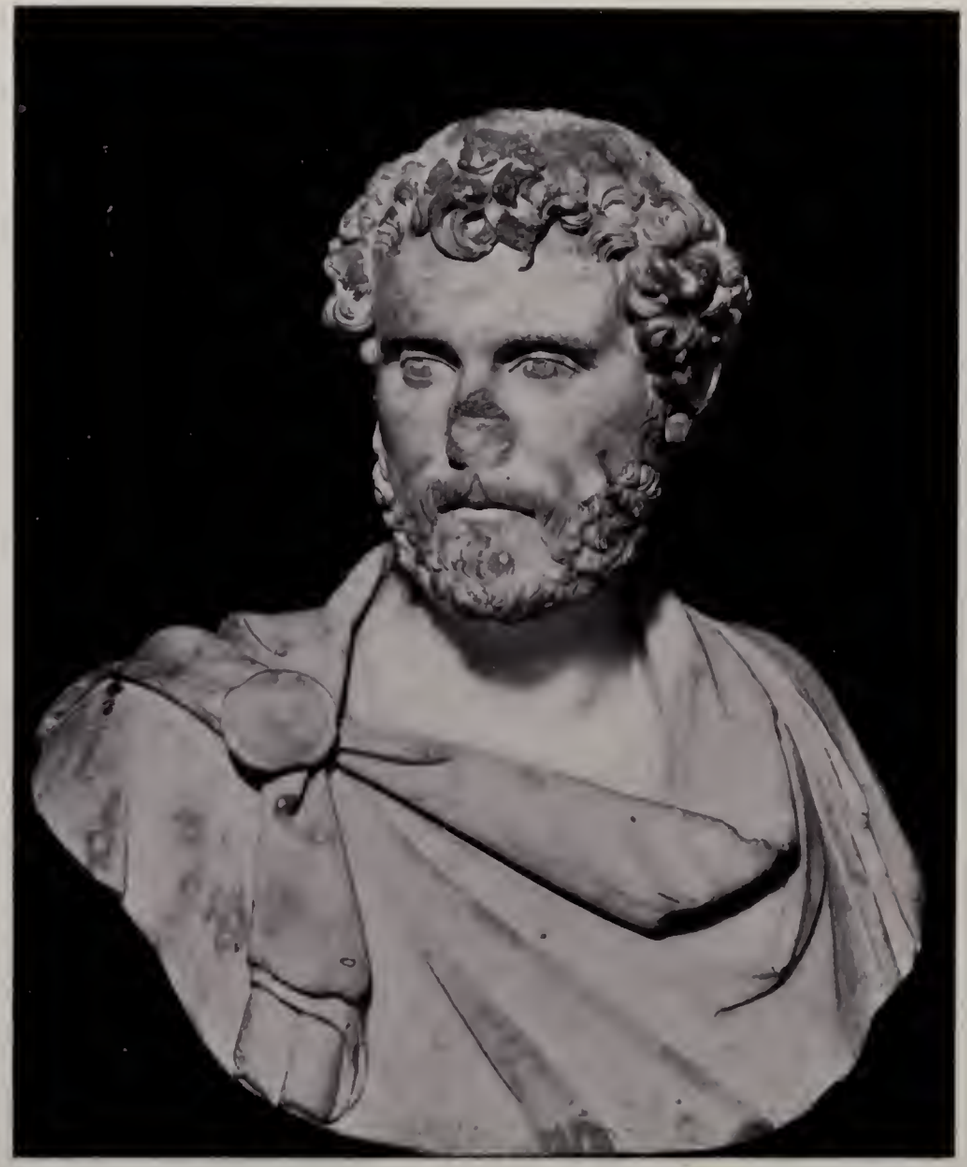
Phot. Rhomaides

Unbekannter Römer (?). Athen, Nationalmuseum



a Phot. Anderson

Antoninus Pius. Rom, Nationalmuseum



b Phot. Anderson

Antoninus Pius. Rom, Nationalmuseum

Phot. Alinari

Jugendlicher Mark Aurel. Rom, Kapitolinisches Museum

Reiterstatue des Mark Aurel. Rom, Kapitolsplatz

a Phot. Brogi

Büste des Mark Aurel. Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Moscioni

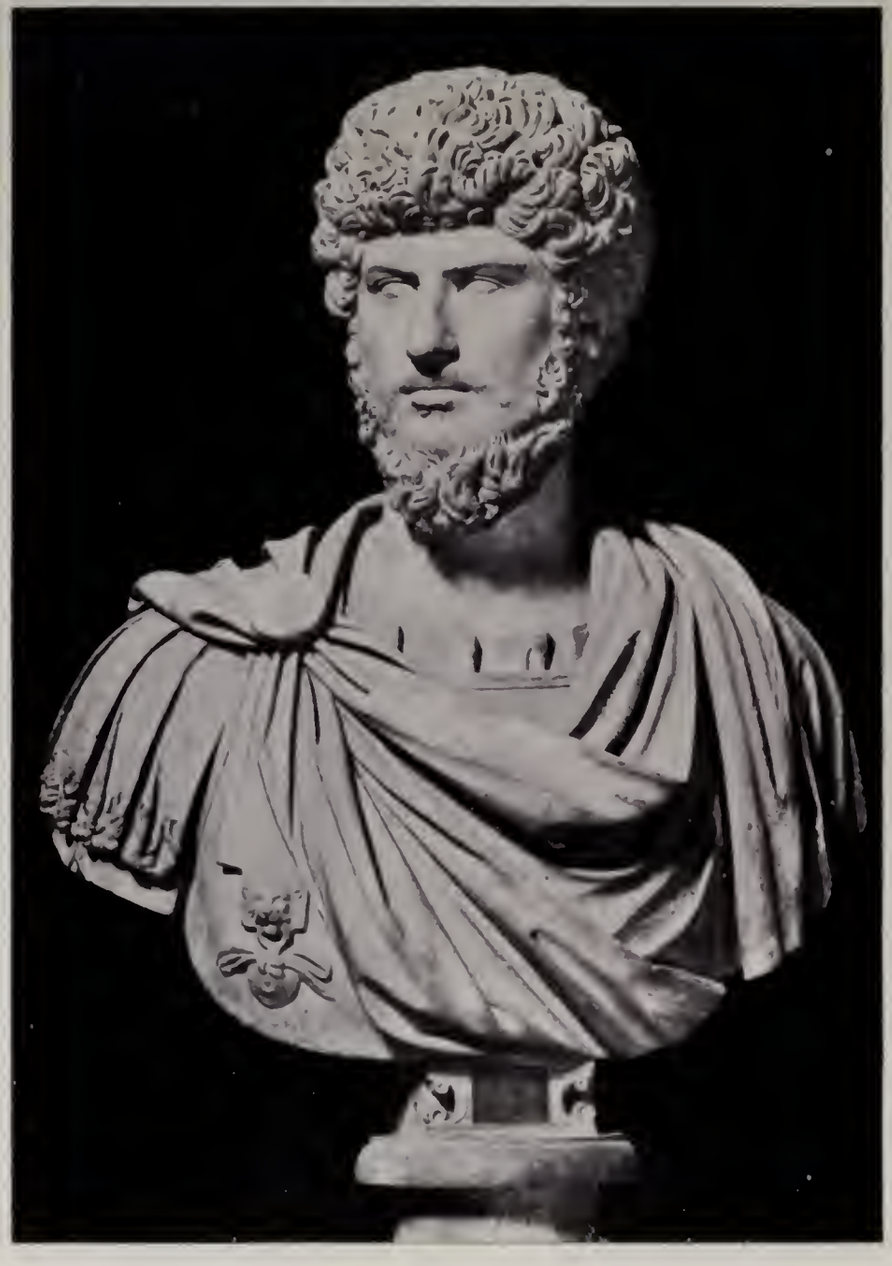
Septimius Severus. Rom, Nationalmuseum

Phot. Brogi

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

a

Lucius Verus. Paris, Louvre



b

Phot. Anderson

Lucius Verus. Rom, Kapitolinisches Museum

a Phot. Alinari

Commodus als Herakles. Rom, Konservatorenpalast

b Phot. Anderson

Commodus. Rom, Vatikan

a Phot. Moscioni

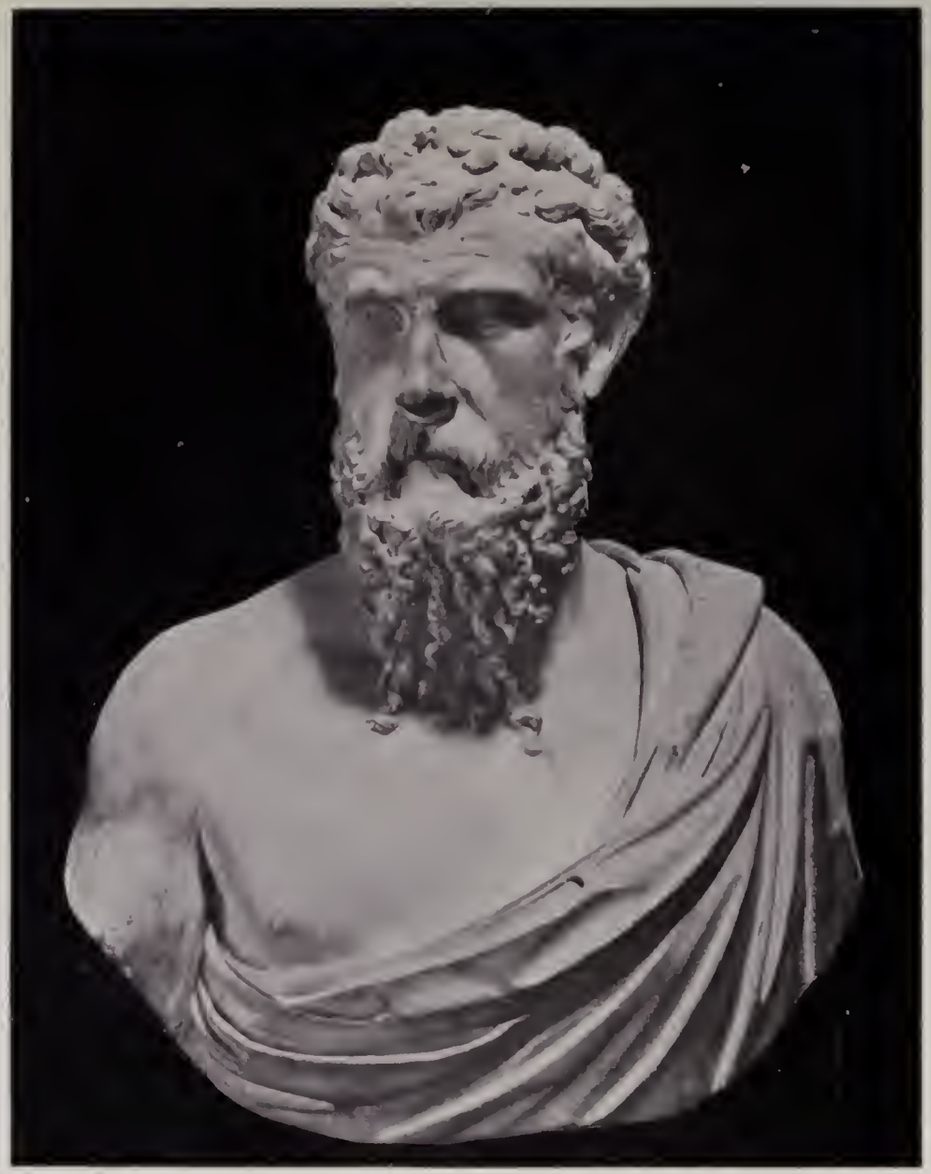
Büste des jugendlichen Caracalla
Rom, Vatikan

b Phot. Anderson

Büste eines unbekannten antoninischen Prinzen
Rom, Kapitolinisches Museum

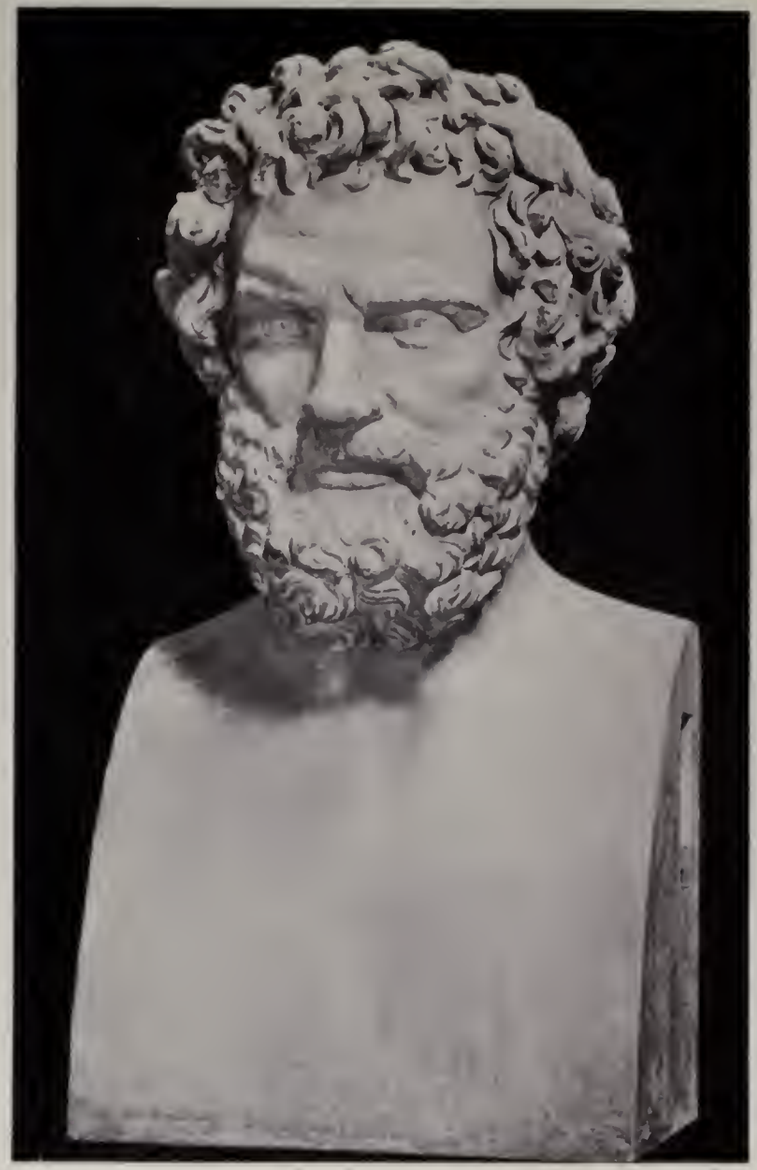
Phot. Alinari

Büste des jugendlichen Caracalla. Neapel, Nationalmuseum



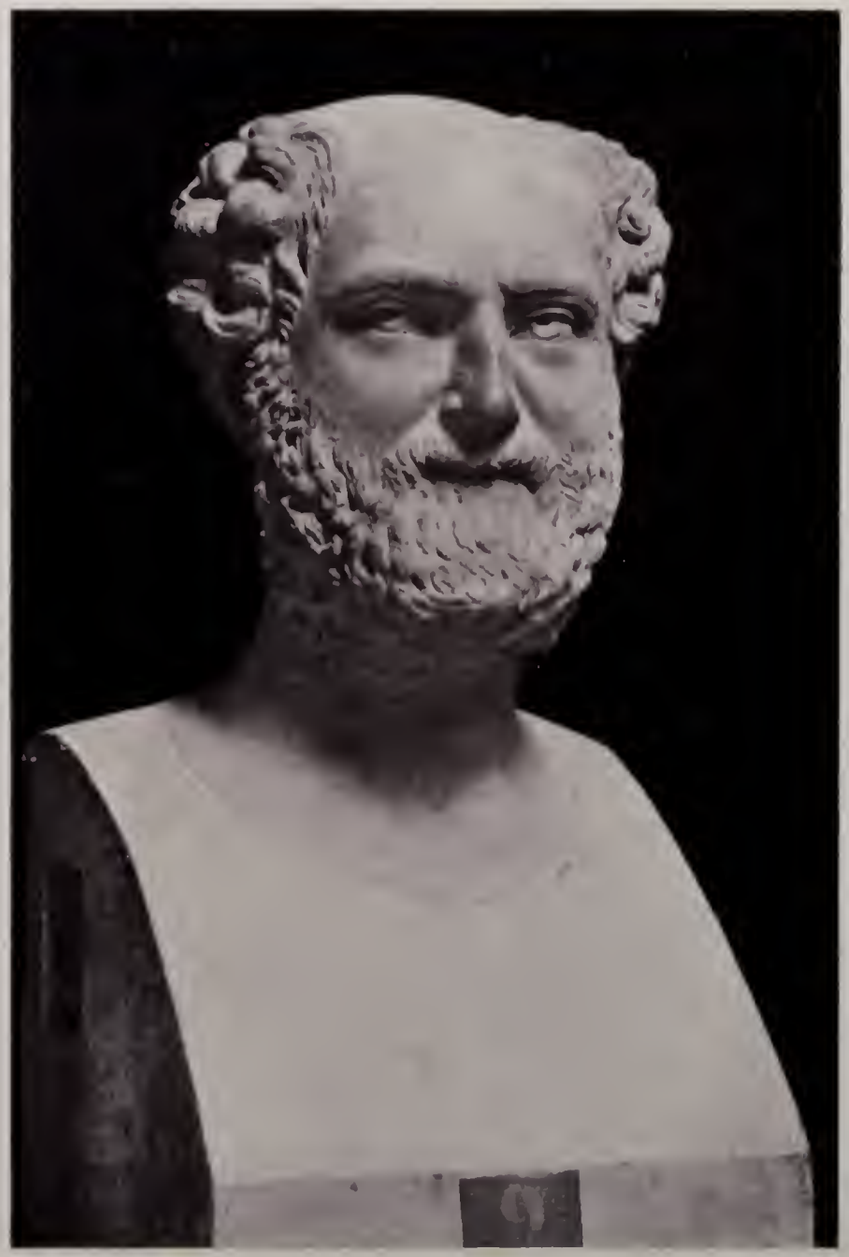
a Phot. Anderson

Büste eines unbekannten Römers (?). Rom, Kapitolinisches Museum



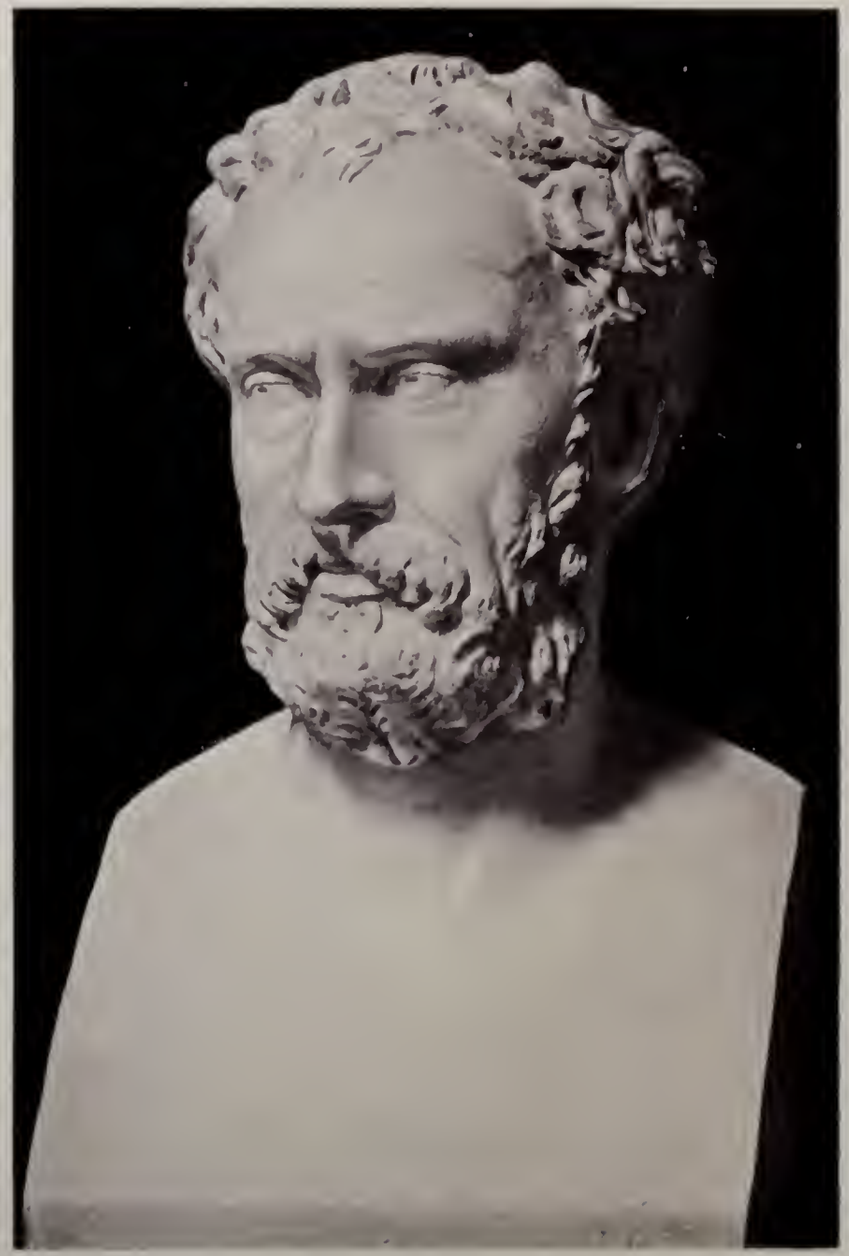
b Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien



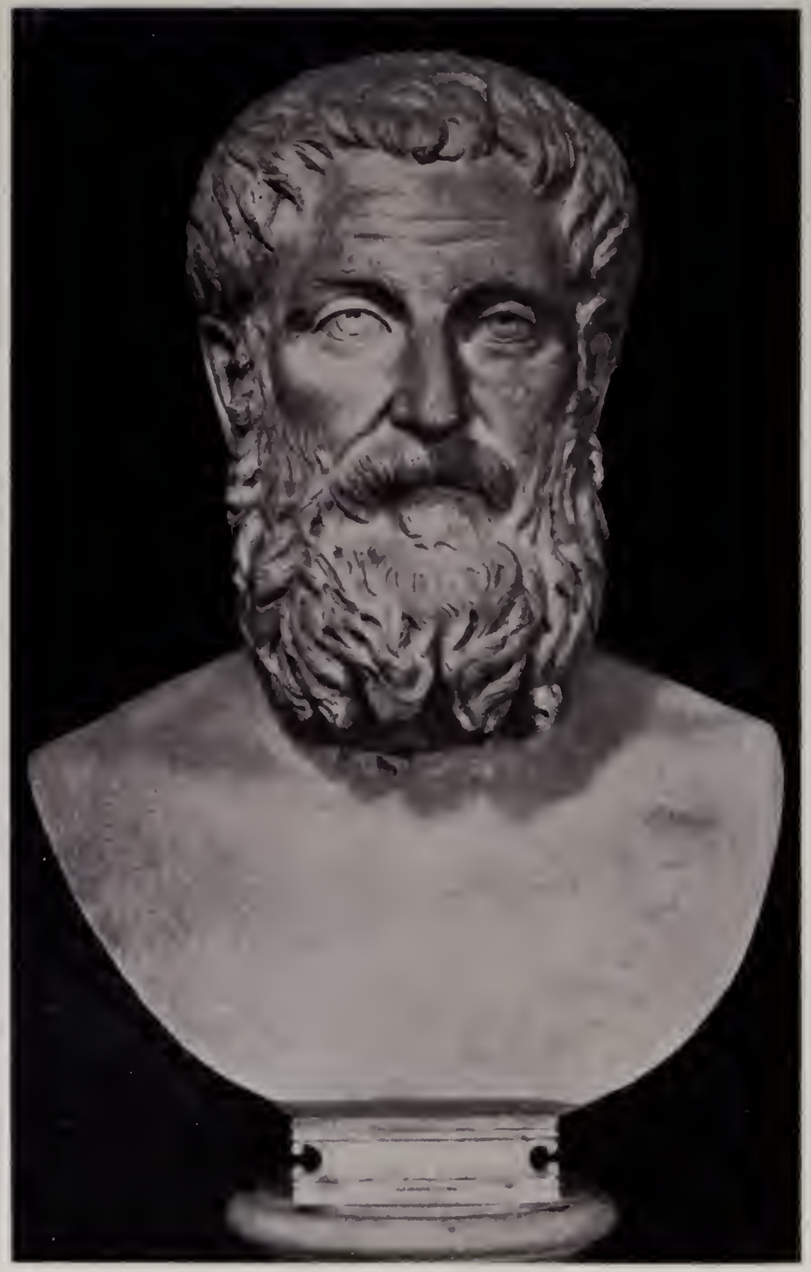
a Phot. Alinari

Sog. Aelius Aristides. Rom, Kapitolinisches Museum



b Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Rom, Villa Albani

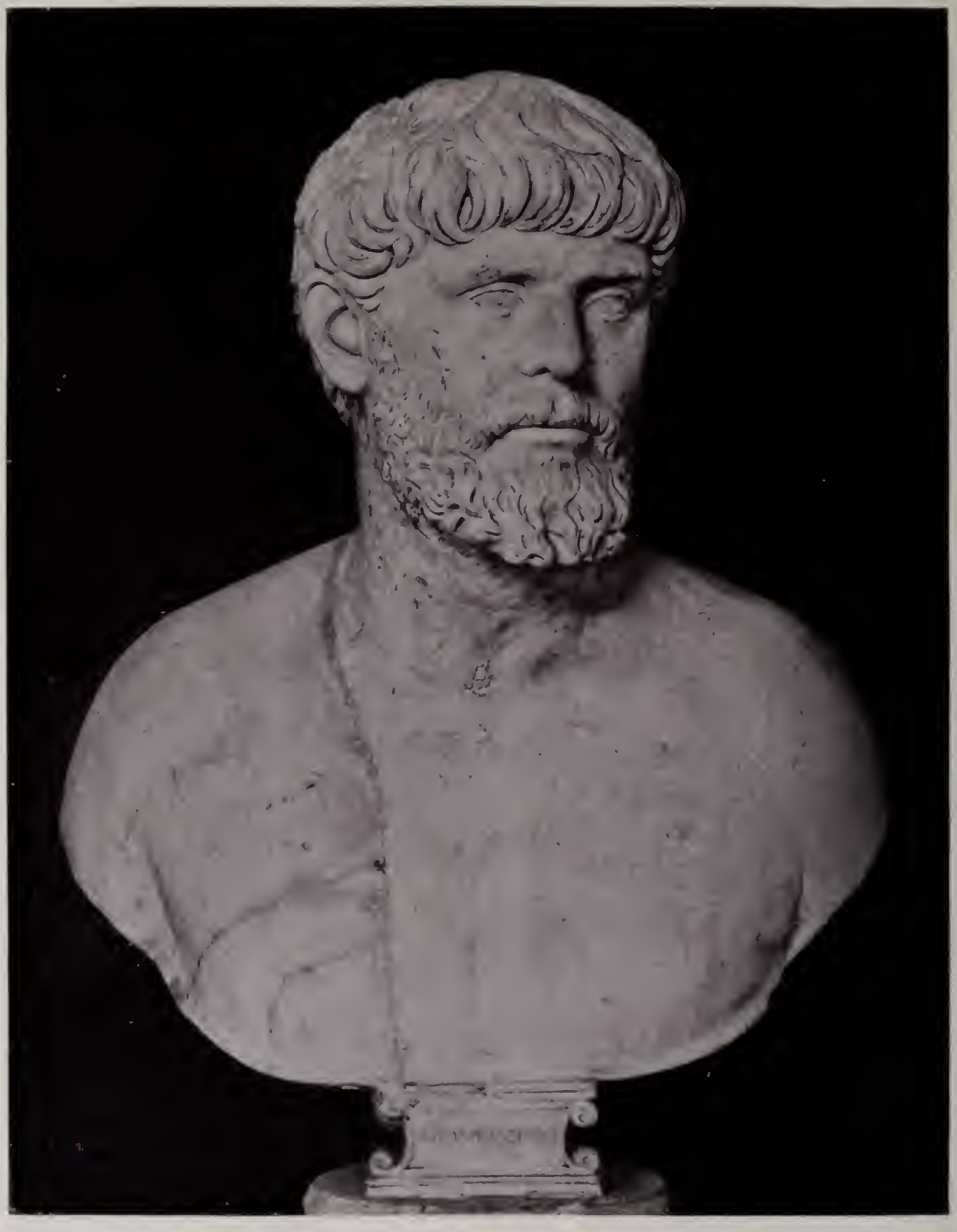


a Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Rom, Vatikan

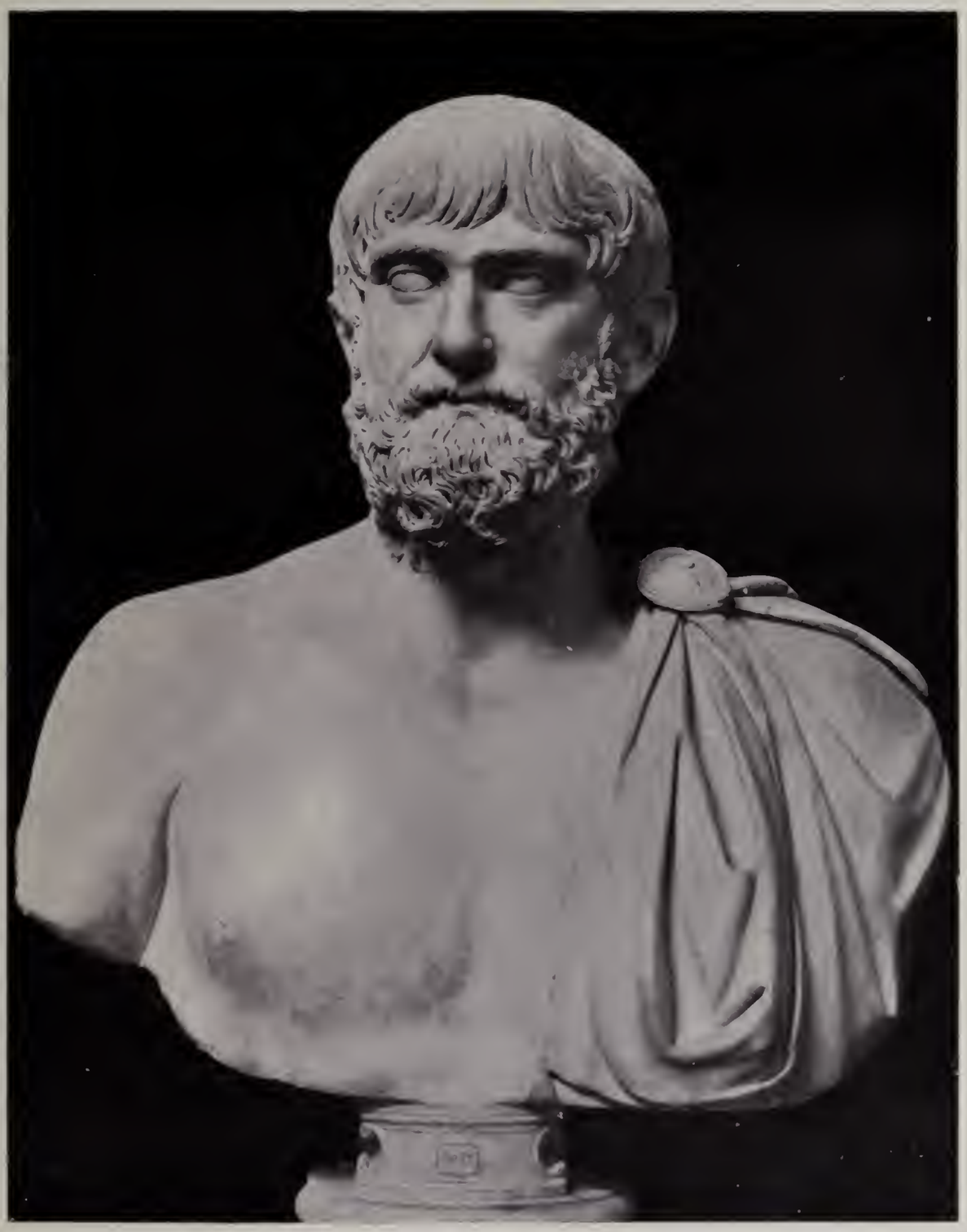
b Phot. Poppi

Unbekannter Römer. Bologna, Museo Civico



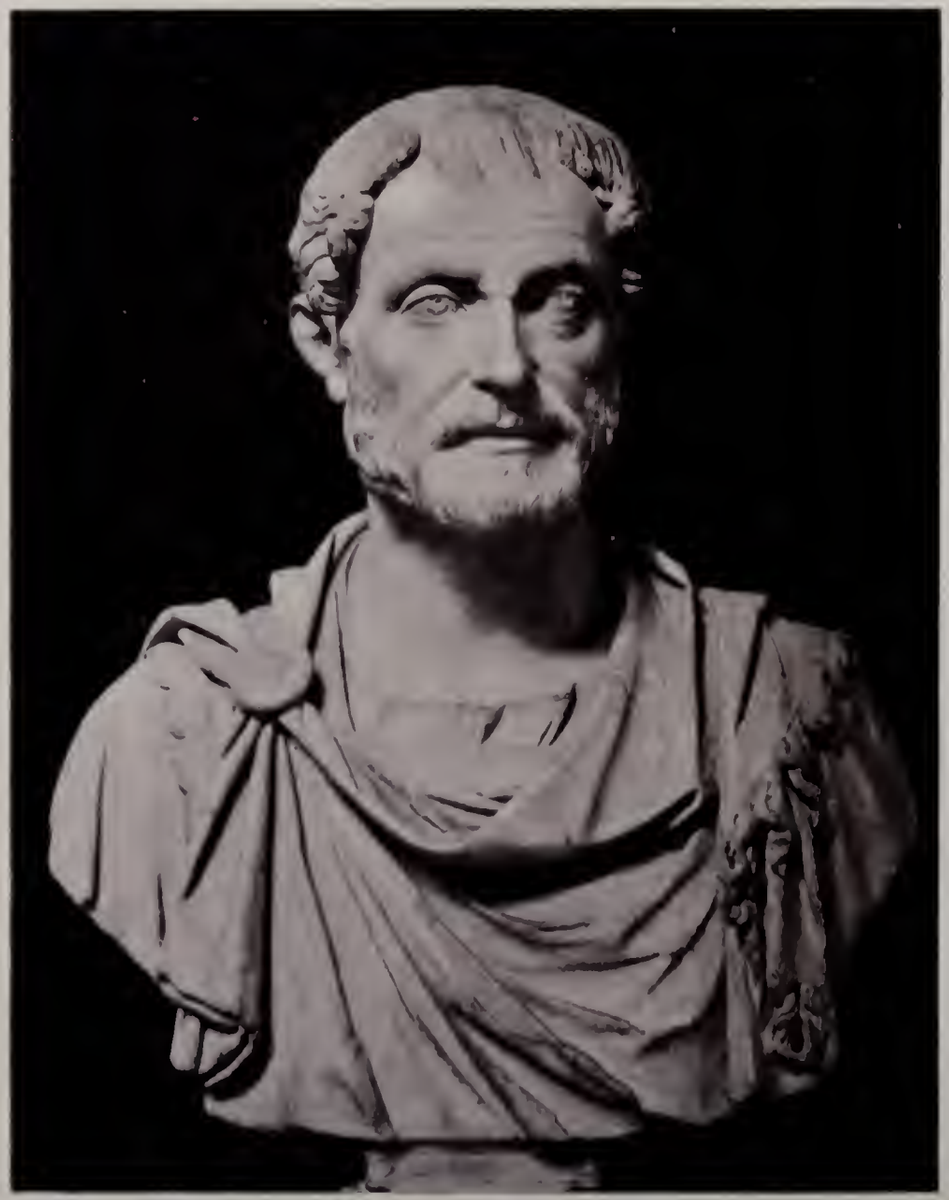
F. Bruckmann A.-G., München phot.

Büste des Apollodoros. München, Glyptothek



Phot. Alinari

Büste eines unbekannten Römers. Neapel, Nationalmuseum



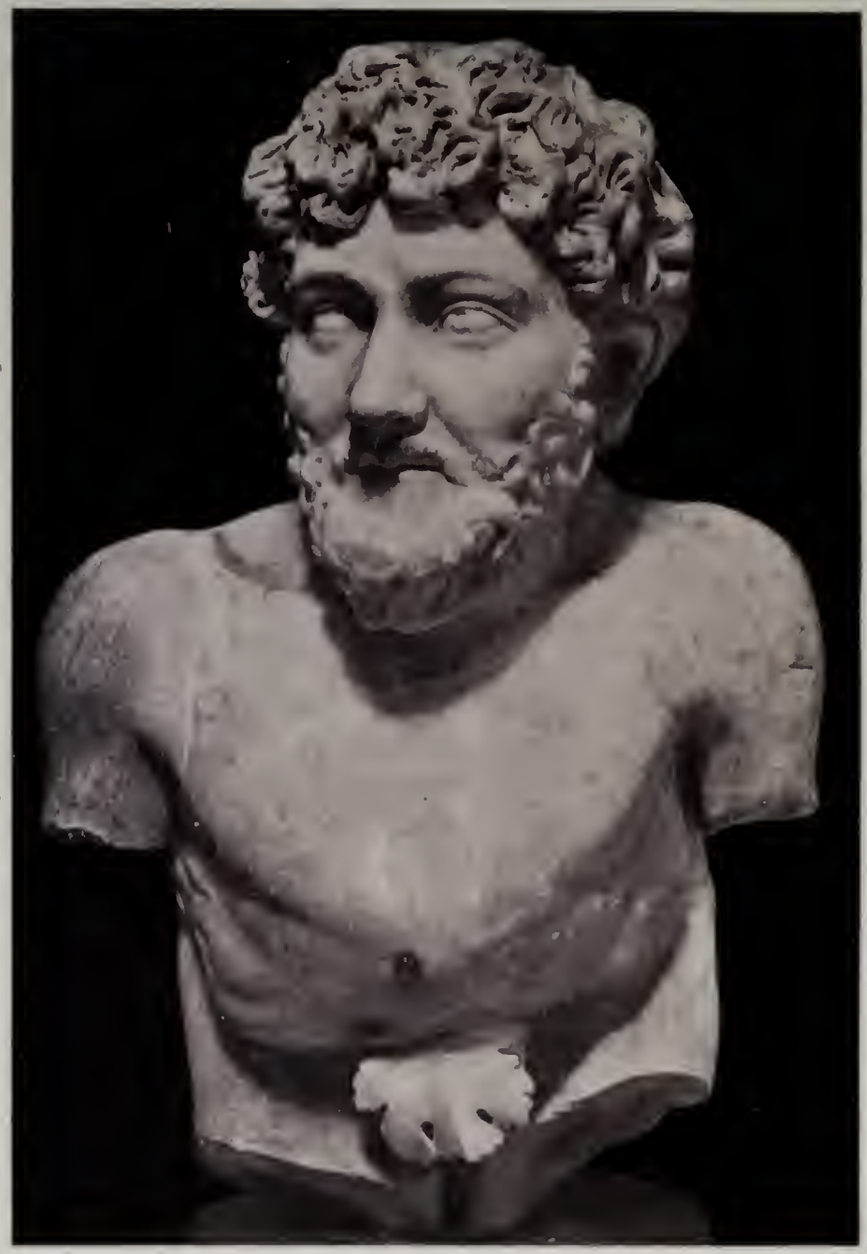
a Phot. Alinari

Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum

Phot. Anderson



Phot. Alinari

Römischer Hofzwerg, sog. Äsop. Rom, Villa Albani

a Phot. Brogi

Unbekannter Barbar. Florenz, Uffizien

b Phot. Alinari

Unbekannter Barbar. Rom, Kapitolinisches Museum

Marmorkopf eines Negers. Berlin, Kgl. Museen

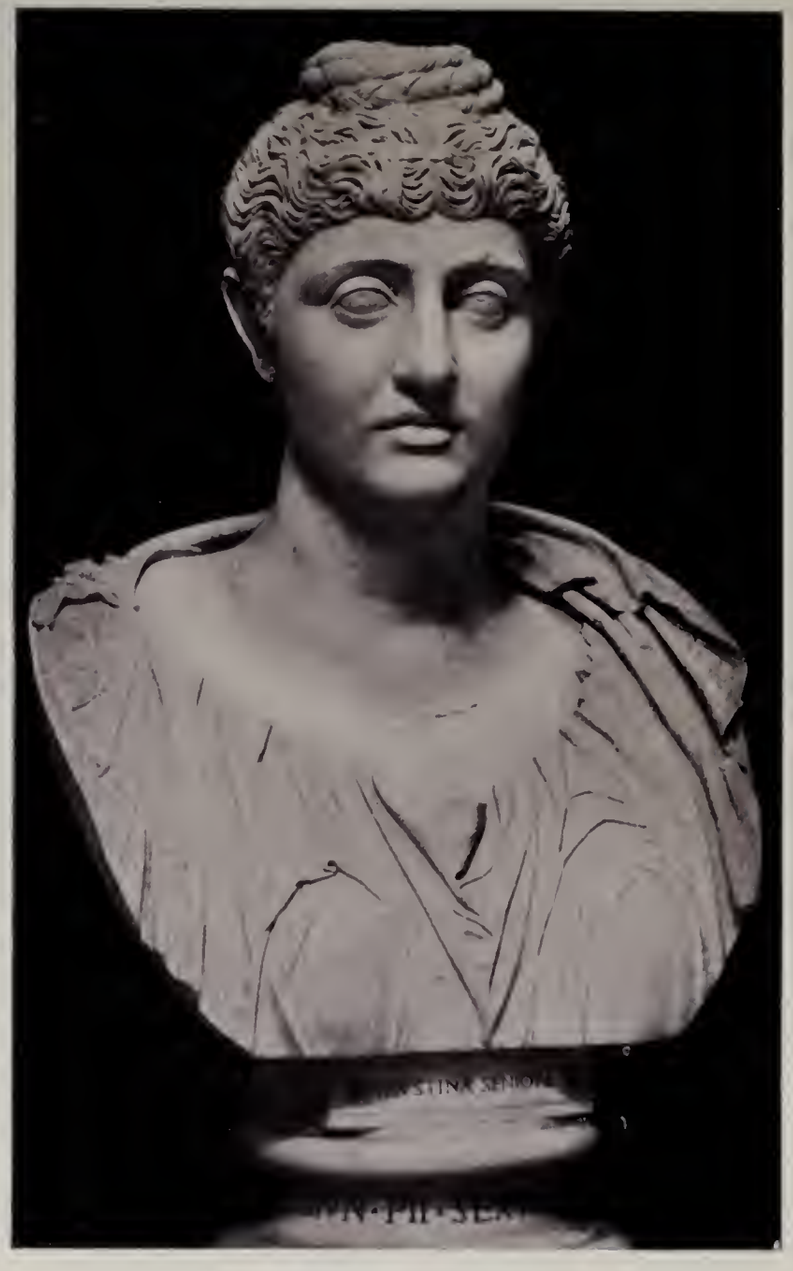
Phot. Anderson

Phot. Anderson

Unbekanntes Mädchen der antoninischen Zeit. Rom, Nationalmuseum

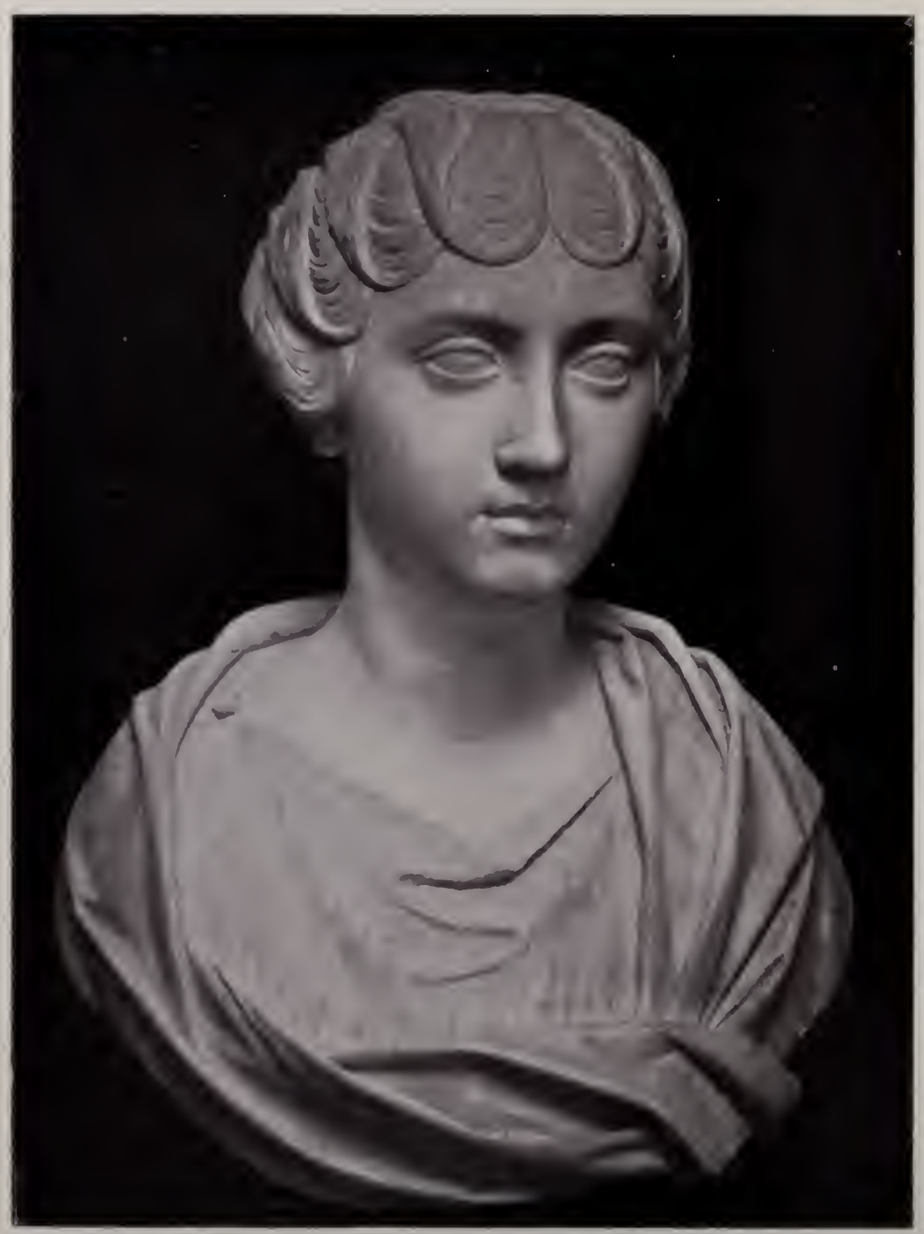
a Phot. Brogi

Die ältere Faustina. Neapel, Nationalmuseum



b Phot. Alinari

Kolossalkopf der älteren Faustina. Rom, Vatikan



a Phot. Anderson

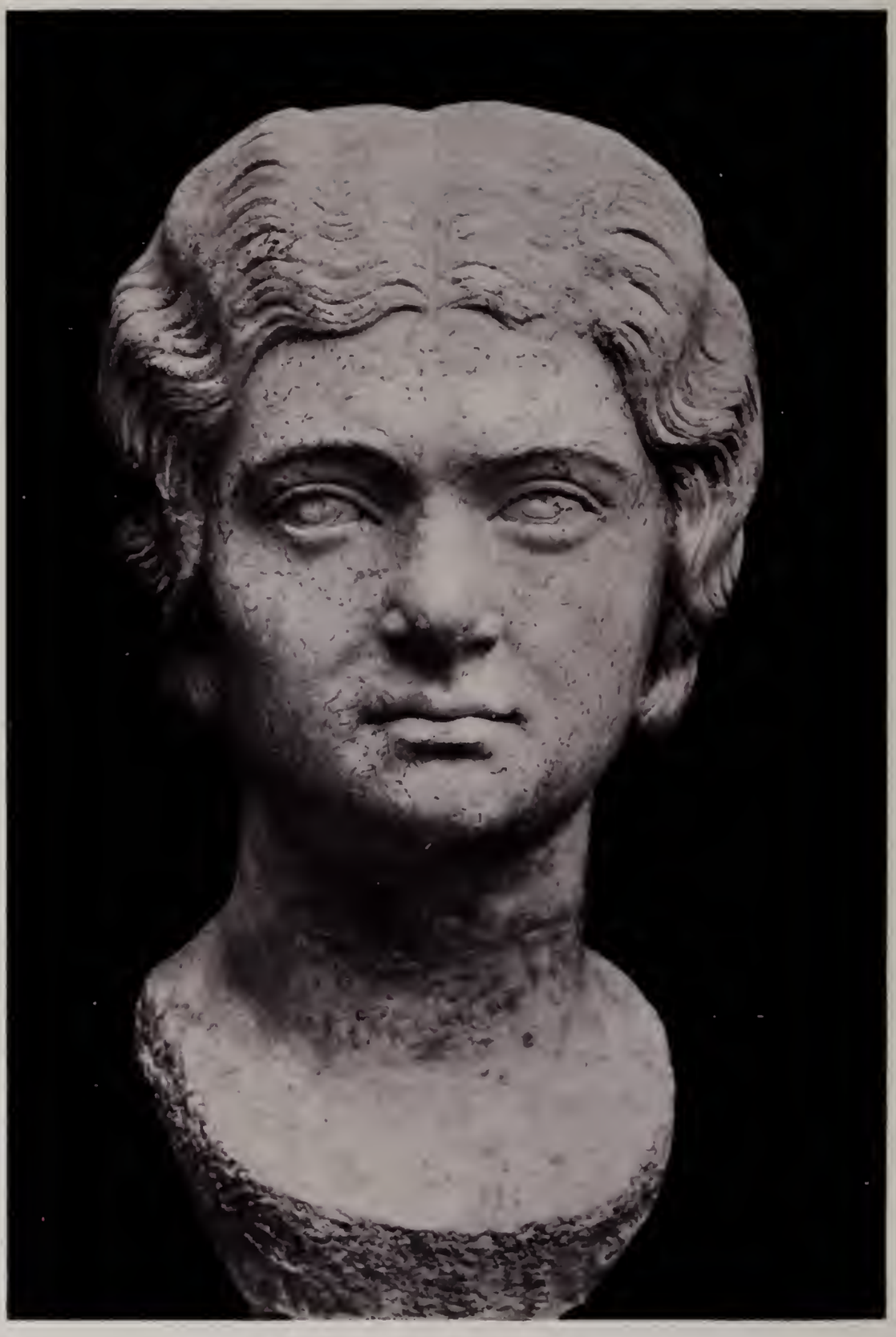
Büste der jüngeren Faustina. Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Anderson

Lucilla (?). Rom, Nationalmuseum

a
Lucilla (?). Rom, Kapitolinisches Museum

b
Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum



Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

a Phot. Moscioni

Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan

b

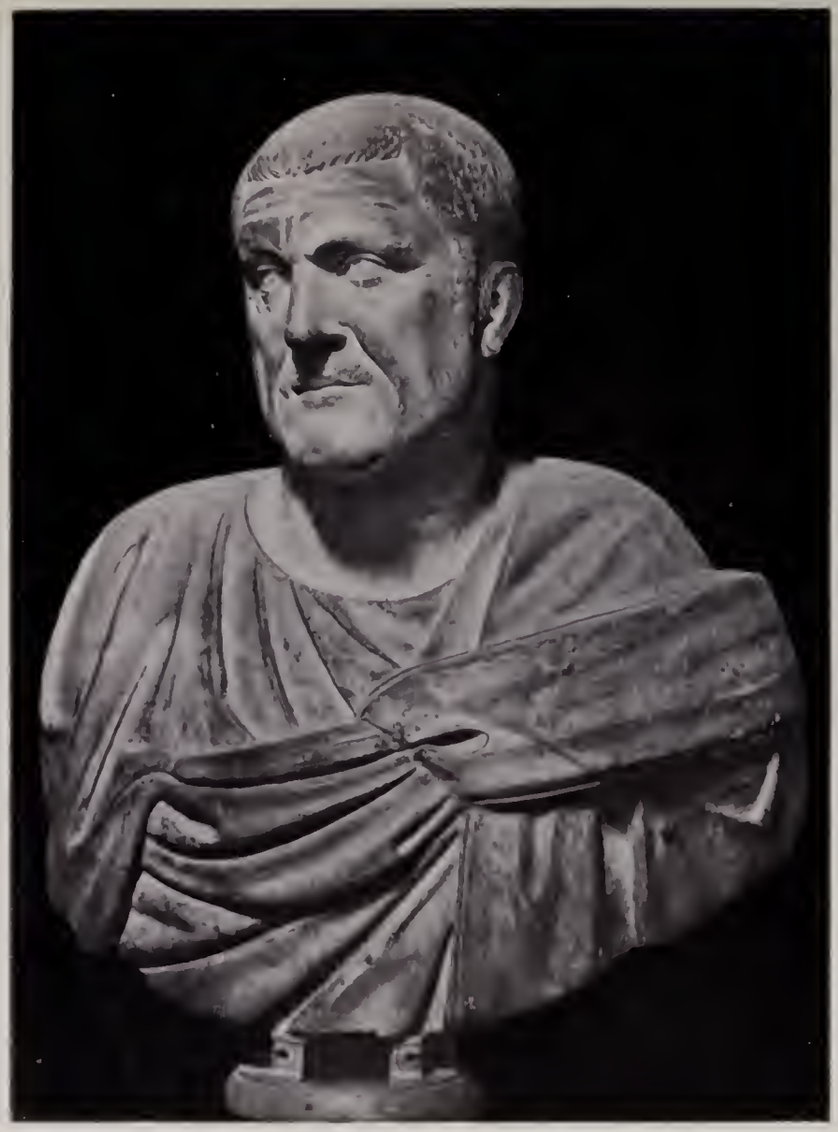
Büste der Julia Domna. Rom, Kapitolinisches Museum

a
Statue einer Römerin
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

b
Statue einer Römerin
Rom, Palazzo Doria

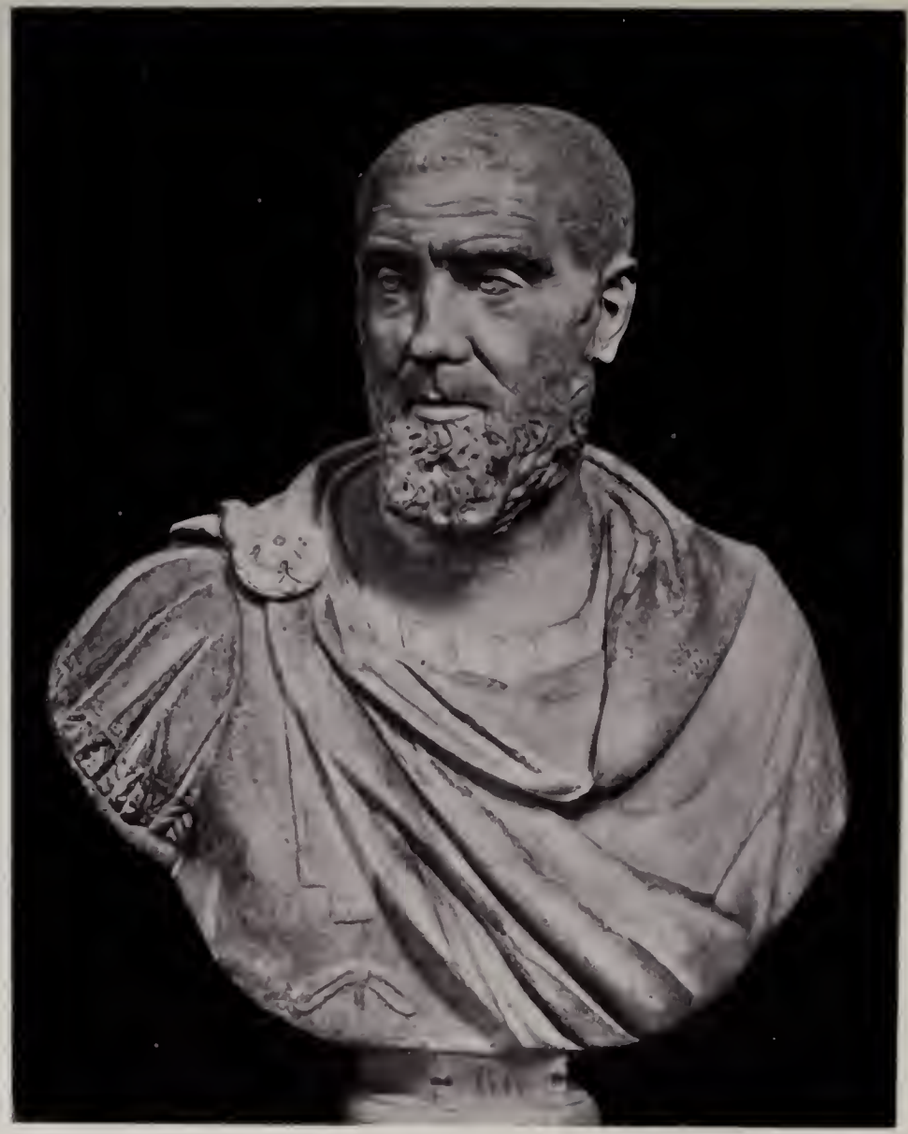
Phot. Brogi

Büste des Caracalla. Neapel, Nationalmuseum



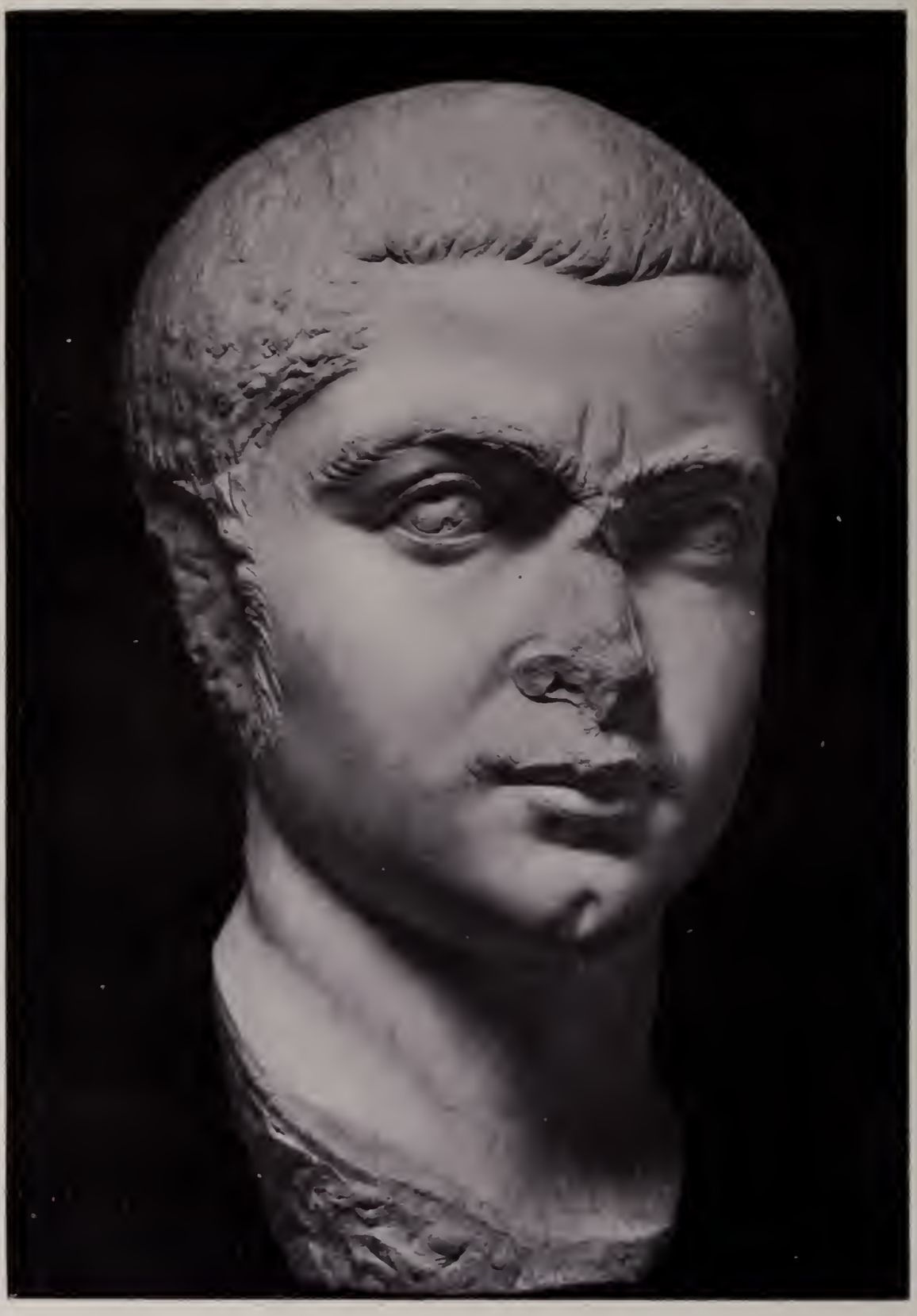
a Phot. Alinari

Büste des Maximinus Thrax. Rom, Kapitolinisches Museum



b Phot. Brogi

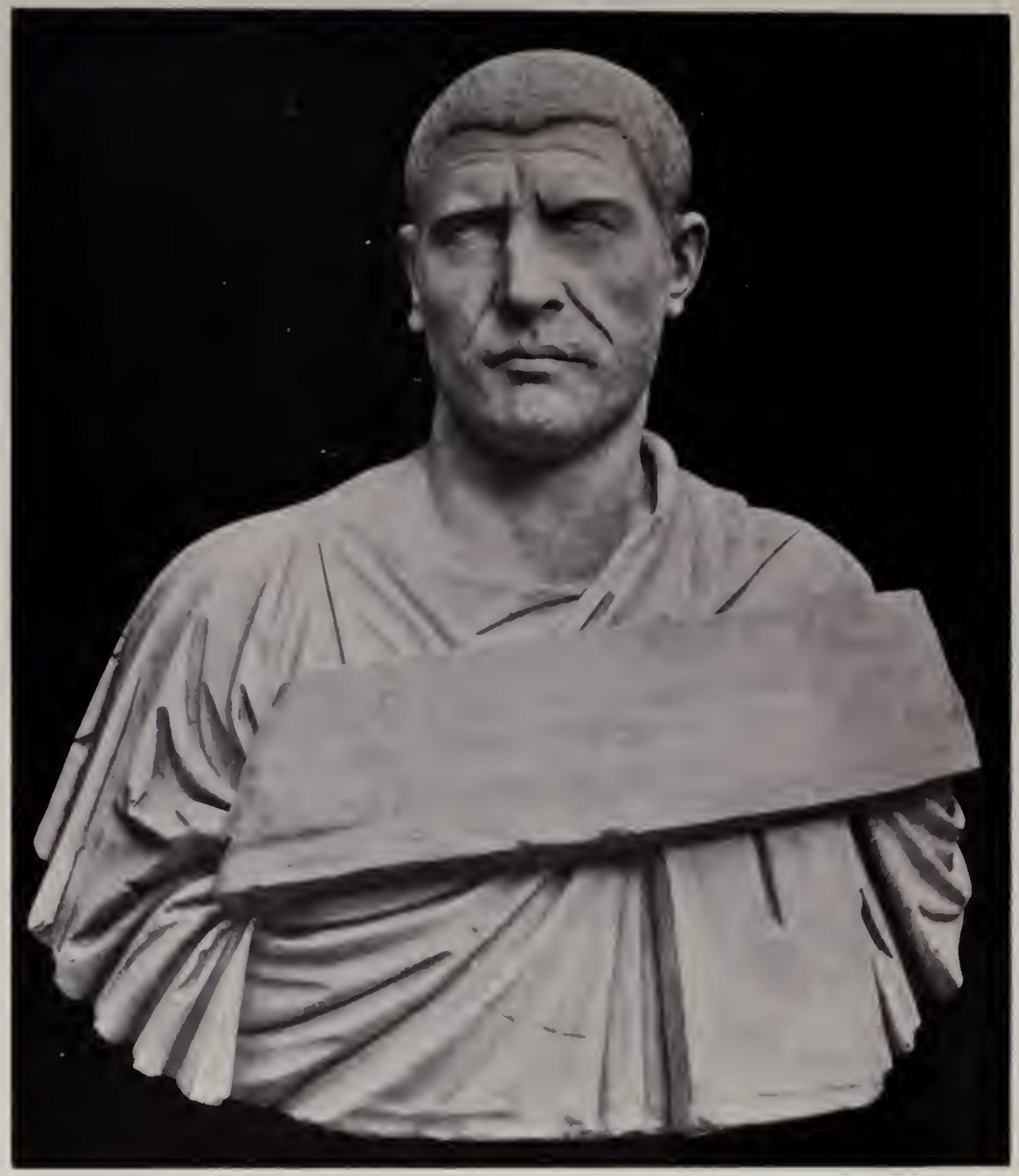
Büste des Pupienus. Rom, Kapitolinisches Museum



Phot. Alinari

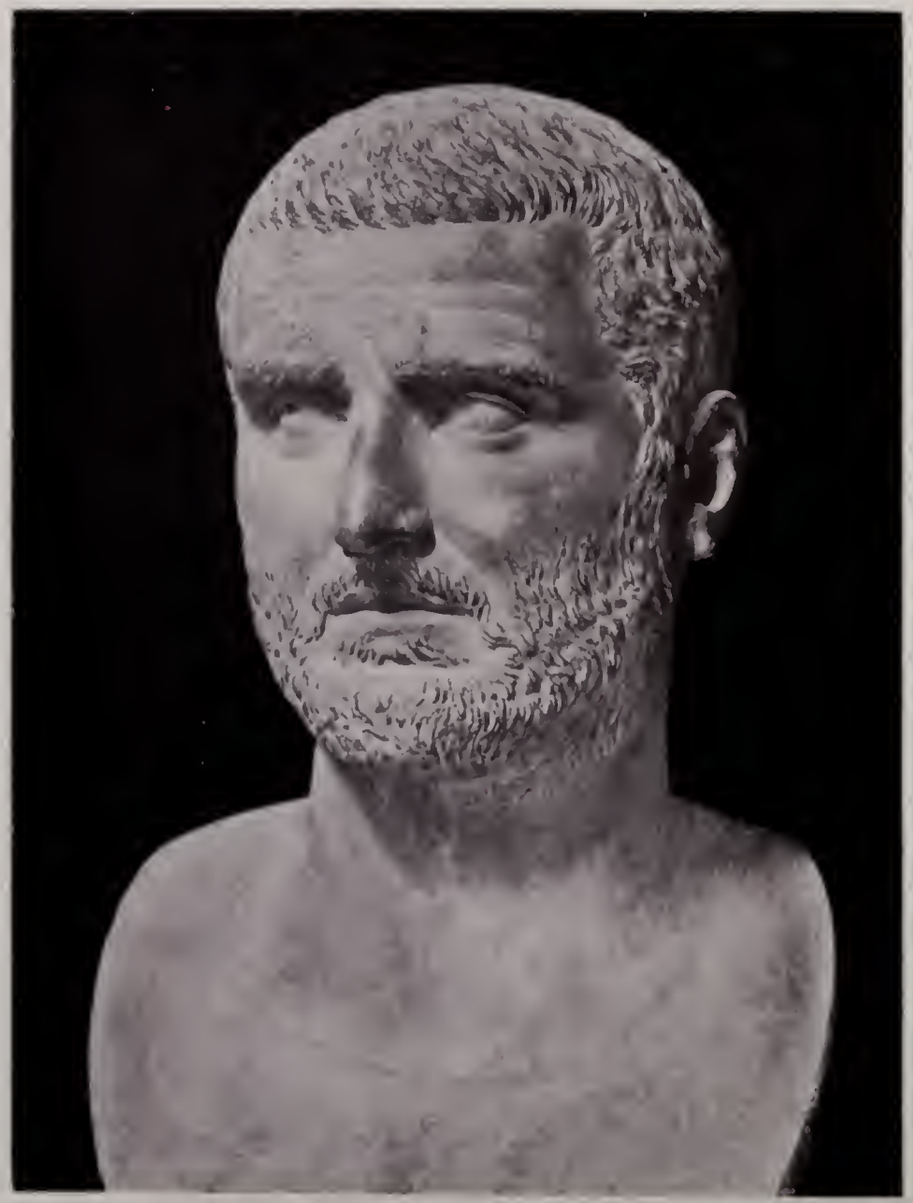
Kolossalkopf des Gordianus III. Rom, Nationalmuseum

Phot. Anderson



Phot. Anderson

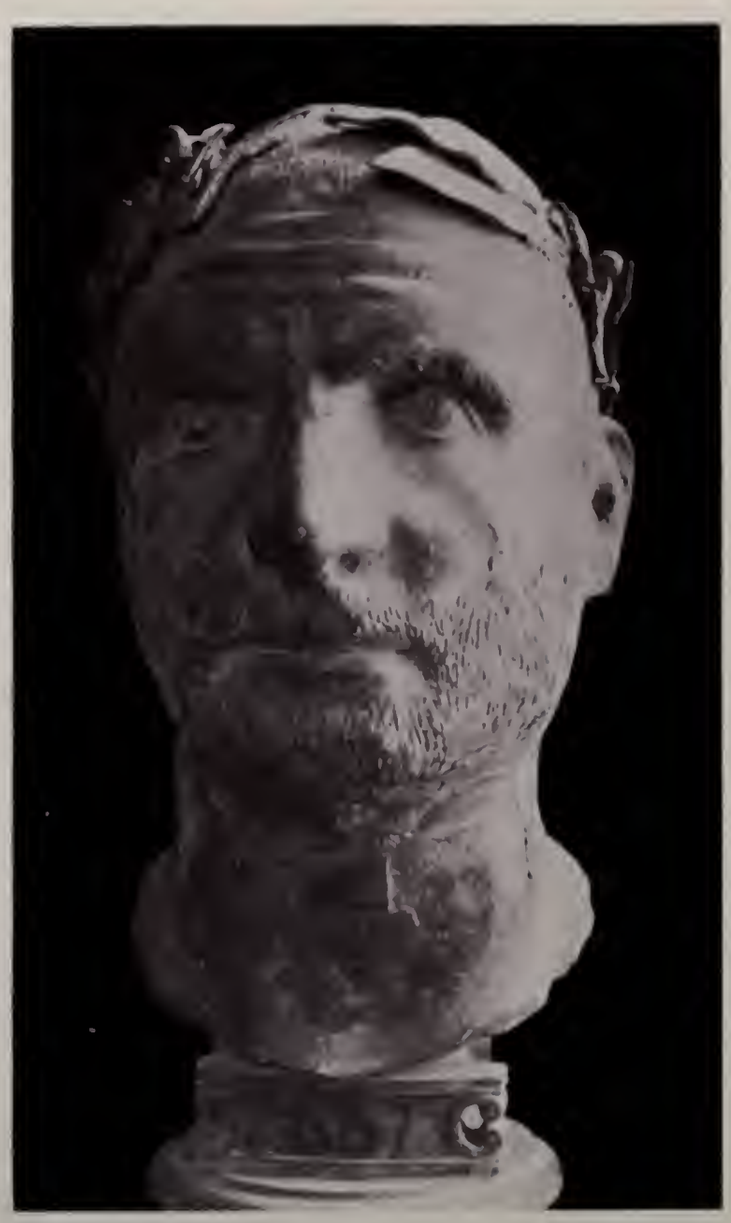
Büste des Philippus Arabs. Rom, Vatikan



a

Phot. Alinari

Sog. Gordianus I. Rom, Kapitolinisches Museum

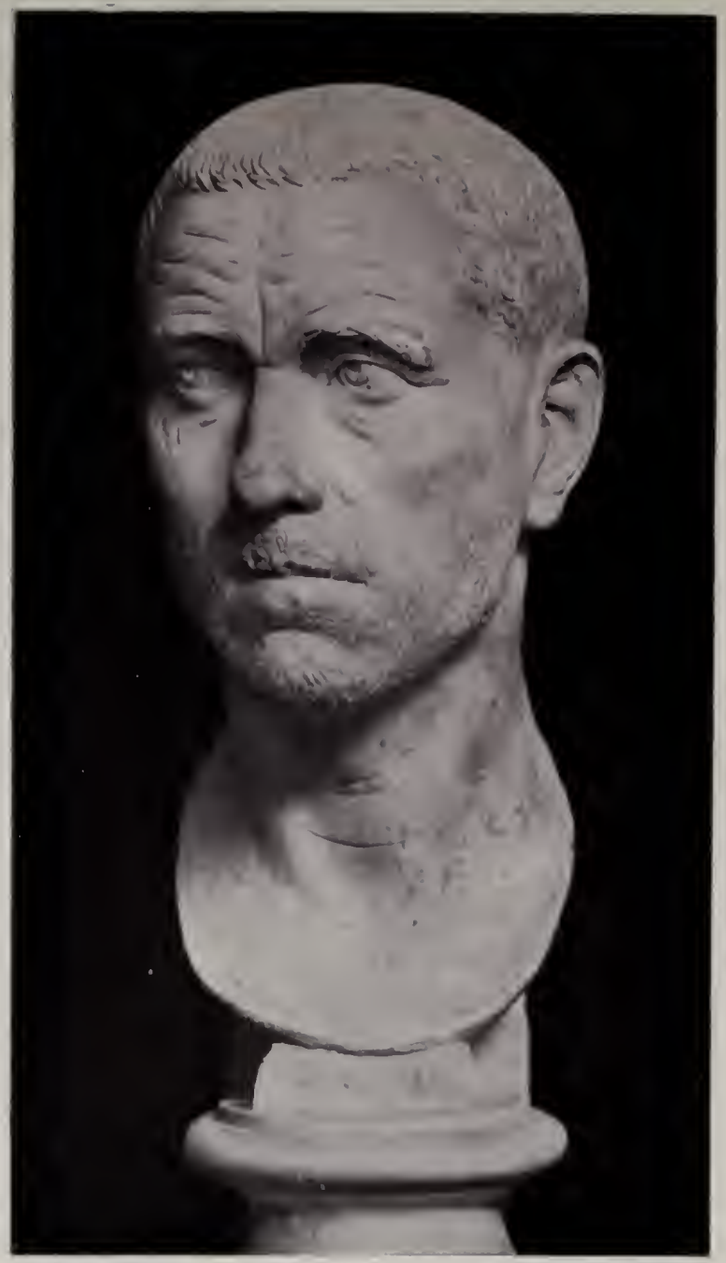


b

Sog. Trebonianus Gallus. Rom, Vatikan

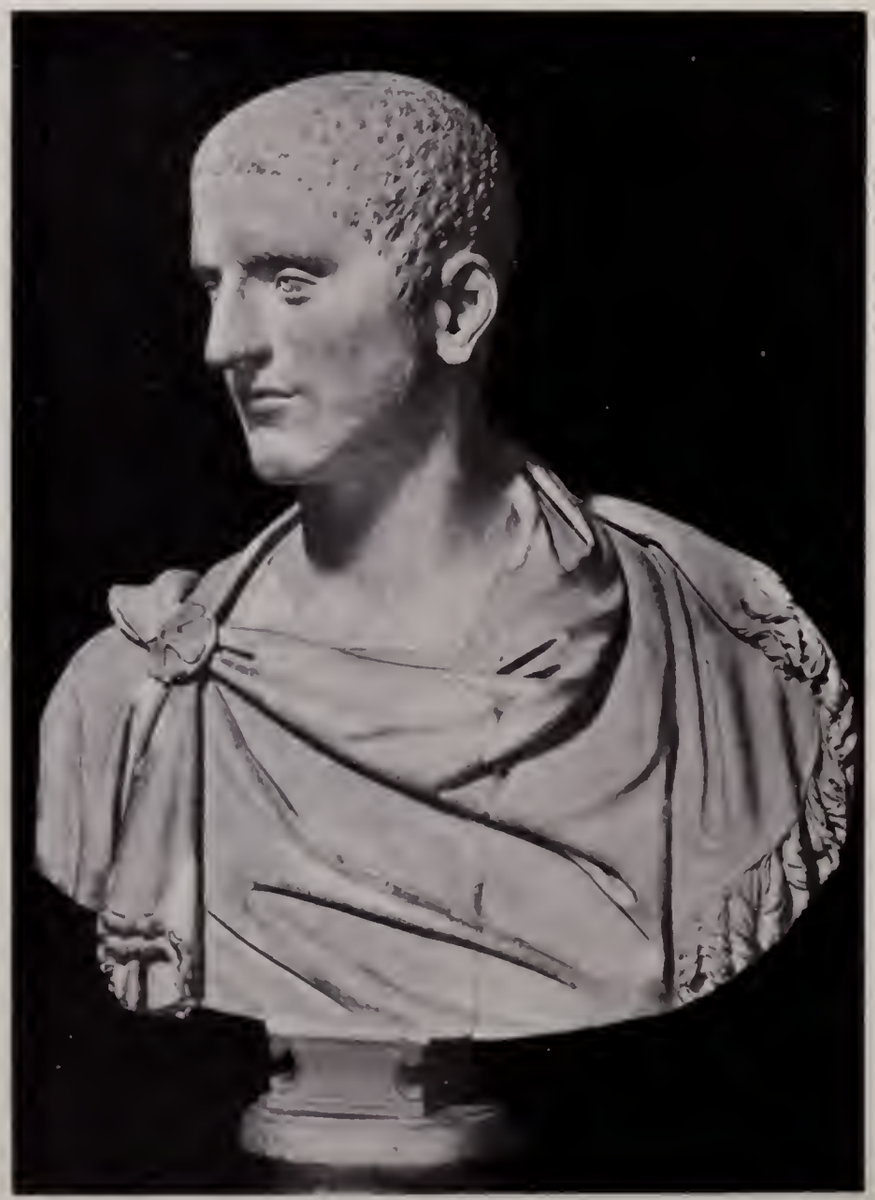
a Phot. Alinari

Büste eines tragischen Schauspielers. Rom, Kapitolinisches Museum



b

Unbekannter Römer. München, Glyptothek



a Phot. Alinari

Büste des Maximus. Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Anderson

Philippus Junior. Rom, Kapitolinisches Museum

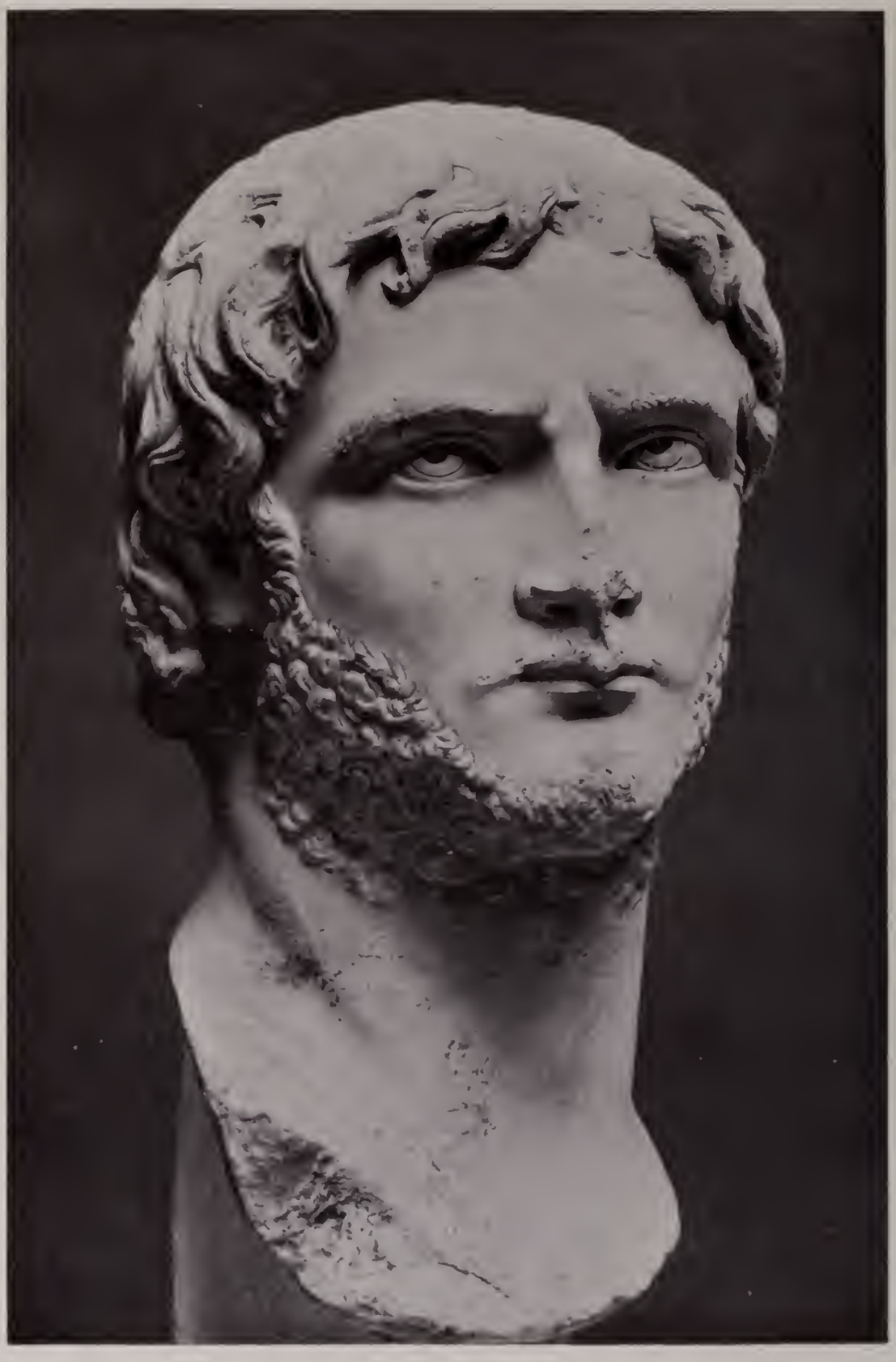
a

Unbekannter Knabe. Dresden, Albertinum

b

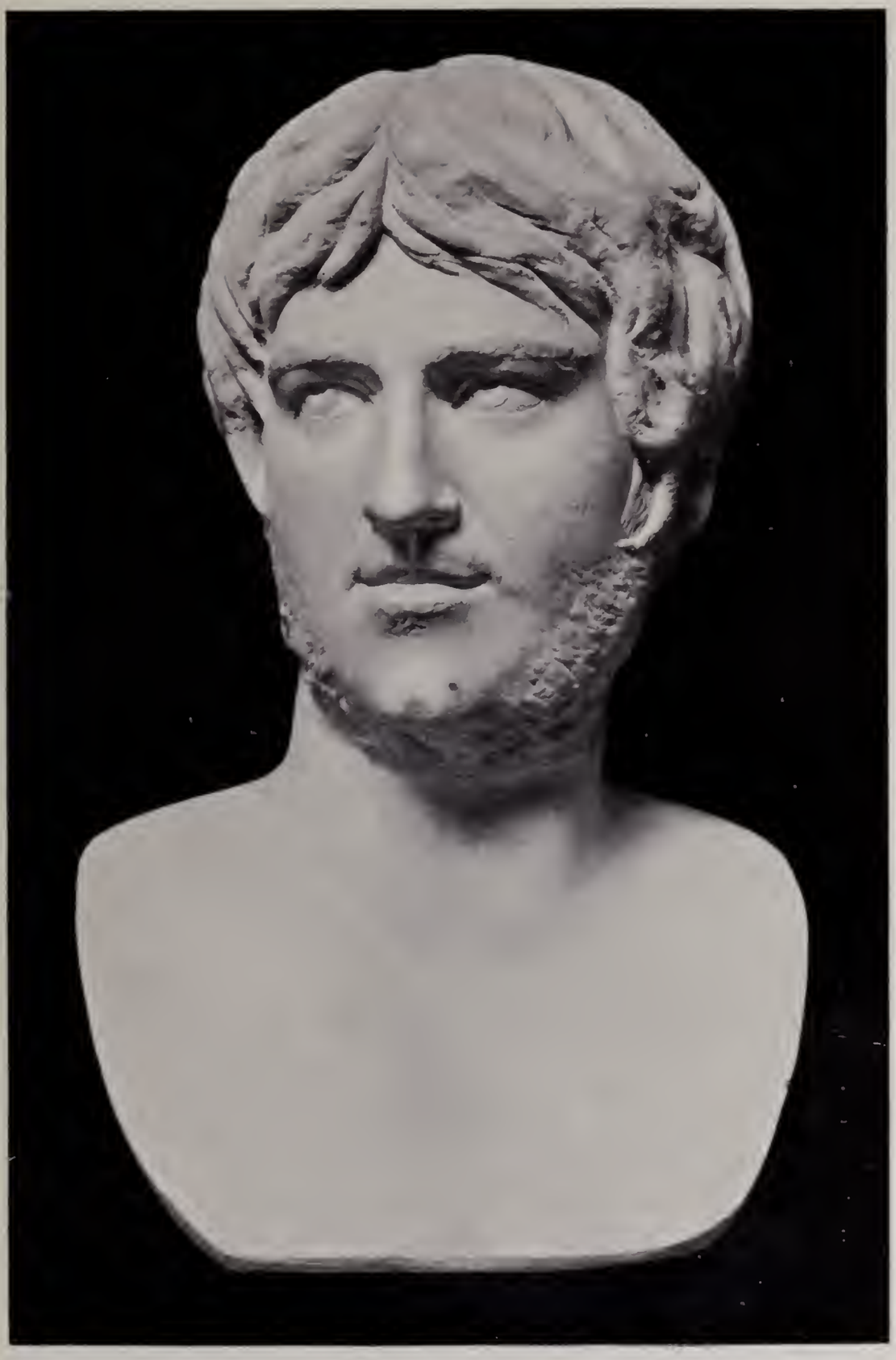
Phot. Anderson

Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum



Phot. Alinari

Gallienus. Rom, Nationalmuseum



Phot. Alinari

Gallienus. Neapel, Nationalmuseum

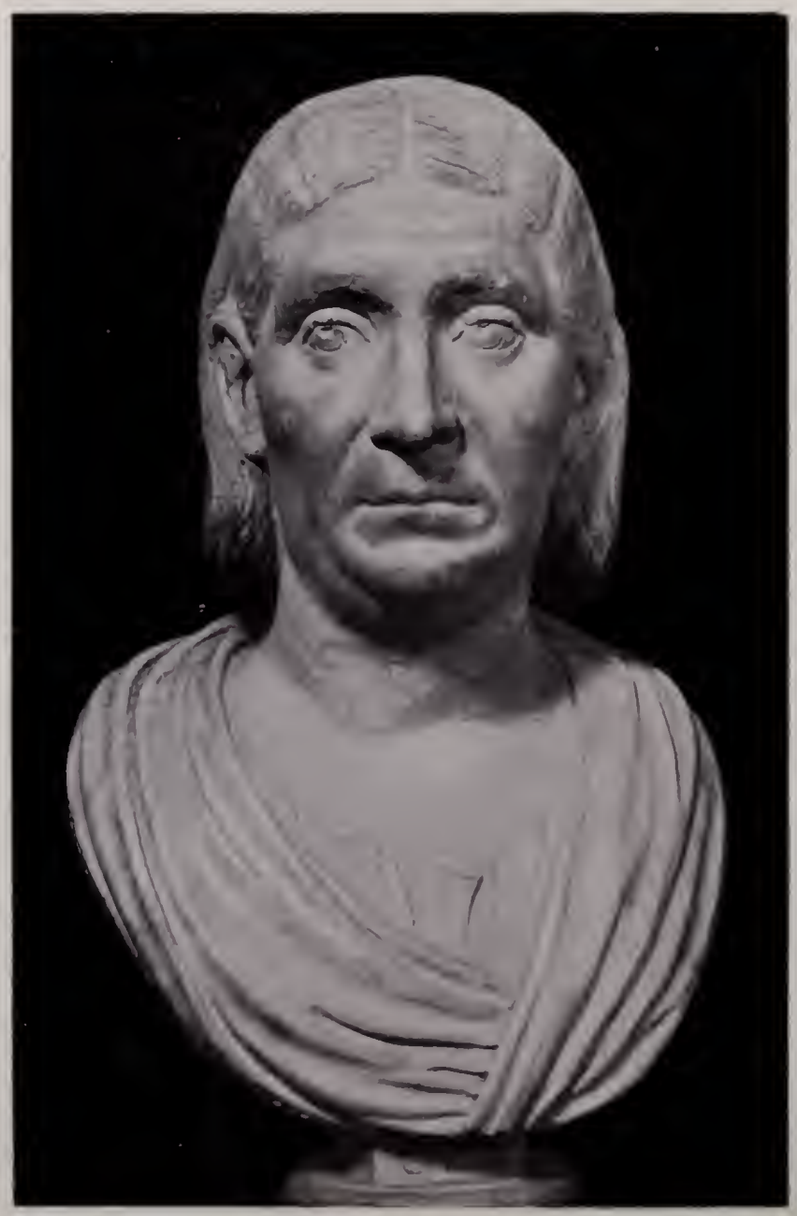
Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

a Phot. Alinari

Sog. Plautilla. Neapel, Nationalmuseum

b Phot. Alinari

Sog. Manlia Scantilla. Neapel, Nationalmuseum



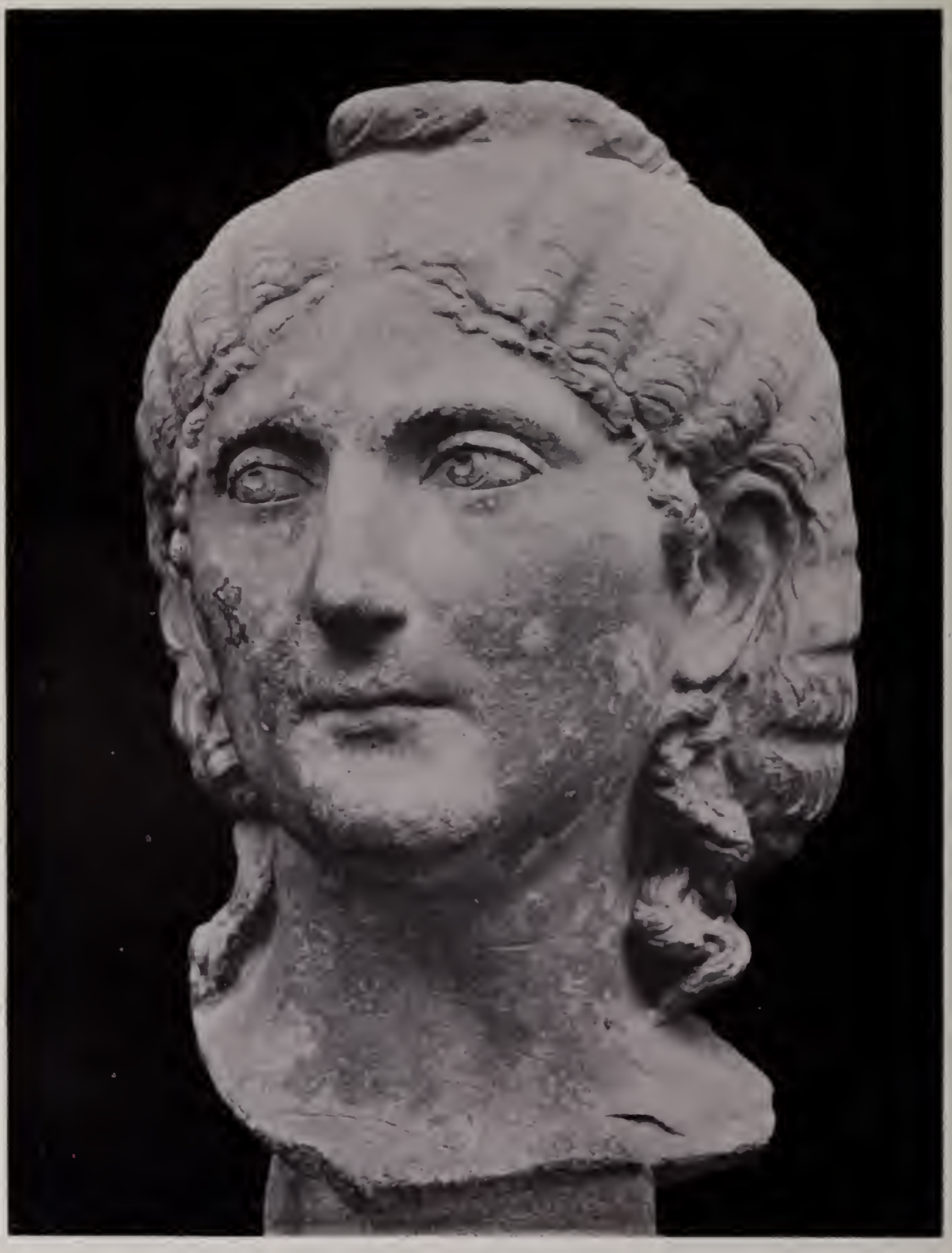
a Phot. Anderson

Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Brogi

Julia Mammaea. Rom, Kapitolinisches Museum

Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Büste einer unbekannten Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum

Valens oder Valentinianus I. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

a Phot. Alinari

Römischer Magistrat. Rom, Konservatorenpalast

b Phot. Alinari

Römischer Magistrat. Rom, Konservatorenpalast

a Phot. Brogi

Kolossalkopf Konstantins des Grossen (?)
Rom, Konservatorenpalast

b Phot. Brogi

Sog. Valentinianus I.
Florenz, Uffizien

a Phot. Andersen

Kolossalkopf eines unbekannten Römers
Rom, Kapitolinisches Museum

b Phot. Giraudon

Unbekannter Römer
Paris, Louvre

a
Unbekannte Römerin, sog. heilige Helena
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

b
Unbekannter Römer
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

1—3. Alexander der Grosse. 4. Demetrius Poliorketes. 5. Philetairos von Pergamon. 6. Seleukos Nikator. 7. Mithridates IV. 8. Mithridates VI. Eupator. 9. Philippos V. 10. Augustus. 11. Caligula. 12. Claudius. 13. Nero. 14. Livia. 15. Agrippina die Ältere. 16. Agrippina die Jüngere. 17. Domitianus. 18. Nerva. 19. Galba. 20. Vespasianus.

1. Julia Titi. 2. Domitia. 3. Marciana. 4. Sabina. 5. Trajanus. 6. Hadrianus. 7. Antoninus Pius. 8. Commodus. 9. Septimius Severus. 10. Lucius Verus. 11. Faustina die Ältere. 12. Faustina die Jüngere. 13. Didia Clara. 14. Julia Domna. 15. Otacilia. 16. Julia Maesa. 17. Constantinus Magnus. 18. Maximinus. 19. Helena.

REGISTER ZU DEN TAFELN

1a. Herme eines unbekannten Strategen. München, Glyptothek. Furtw., Bschr. Nr. 299, S. 326; Kekulé, Strat. S. 9 f.; A.-B. 417 8. Von Furtwängler für Kimon gehalten. Etwa 460—450 v. Chr. — Ergänzt: Nase, das vordere Ende des Helmes und die Herme.

1b. Herme eines unbekannten Strategen. München, Glyptothek. Furtw., Bschr. Nr. 50, S. 56; Kekulé, Strat. S. 5; A.-B. 21 2. Der Kopf ist von Furtwängler versuchsweise als Miltiades gedeutet worden. Etwa 490 bis 480 v. Chr. — Stark ergänzt.

2. Unbekannter Grieche. Rom, Villa Albani Nr. 744. H. 885; A.-B. 761 2; Furtw., Mw. S. 352, Abb. 46. — Ergänzt: Nasenspitze, linker unterer Nasenflügel, Unterteil des rechten Ohres, ein Flicken an der rechten Schläfe, Herme.

3a. Unbekannter Grieche. Berlin, Kgl. Museen Nr. 310. Bschr. d. Skulpt. S. 129; A.-B. 545 6. — Ergänzt: der ganze Hinterkopf und der Hals.

3b. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum. G 1135 (6236); A.-B. 125 7. — Ergänzt: Nasenspitze, Herme.

4a. Herme des Perikles. London, Britisches Museum. Catalogue of Sculpture Nr. 549; Furtw., Mw. S. 270 ff.; A.-B. 411 2; Kekulé, Strat. S. 14, daselbst Replikenverzeichnis und weitere Literatur. — Ergänzt: Nase, Visier des Helmes.

4b. Herme des Perikles. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 525. H. 288; A.-B. 413 4; Bern., G. l., I, S. 106 ff., T. XI. — Ergänzt: Nasenspitze und Stücke des Helmvisiers.

5. Herme eines Strategen (sog. Themistokles). Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr 518. H. 273; A.-B. 271 2; Furtw., Mw. S. 275, 2; Kekulé, Strat. S. 11. — Ergänzt: Spitze des Helmvisiers.

6a. Statue des Anakreon. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 409. Billedtavler til Kataloget T. XXVIII; J. d. Inst. VII (1892), S. 119 f.; Furtw., Mw. S. 92; Bern., G. l., I, S. 80, T. IX. — Ergänzt: rechte Kniescheibe, linker Vorderfuß, rechte Hand mit Ansatz, Oberkopf.

6b. Herme des Anakreon. Rom, Konservatorenpalast. H 621; Bull. comm. 1884, T. I; Arch. Ztg. 1884, T. IX, 2; Bern., G. l., I, S. 79. — Ergänzt: die Nase und der größte Teil des Schnurrbartes.

7a. Statue eines unbekannten Dichters. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 588; Öst. Jhefte. III (1900), S. 78 f. Der aufgesetzte Kopf ist nicht zugehörig. — Ergänzt: Nasenspitze, Stück am linken Ohr, Flicken am Hals, Kleinigkeiten am Gewand, die Spitze der großen Zehen, ein Teil des Baumstammes.

7b. Statue eines unbekannten Dichters. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 53. Am., Vat. I, S. 72, T. 9; H. 26; N. J. f. d. kl. A. 1900, S. 70, T. 3; Bern., G. l., I, S. 106 u. 151, Nr. 8. Der Kopf, ein Porträt des Euripides, gehört nicht zum Körper. — Am Körper ergänzt: linke Schulter, rechte Schulter mit Arm, Hand und Rolle, ein Teil der rechten Brust, unterer Teil der linken Brust, einiges an der Maske mit dem größten Teil der linken Hand, Falten am Himation, einige Zehen an den Füßen.

8. Homer. München, Glyptothek Nr. 273 (früher als schlafender Epimenides gedeutet). Furtw., Bschr. S. 279, Nr. 273 (daselbst die übrige Literatur); A.-B. 423 4.

9a. Herme des Homer. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 512. H. 283; A.-B. 421 2. Weitere Repliken dieses Typus befinden sich in der Sammlung Barracco (Rom) und im Museo Torlonia (Rom). — Ergänzt: die Nasenspitze, der untere Rand des Bartes, die Herme.

9b. Herme eines unbekannten Griechen mit turbanartiger Kopfbedeckung. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 80. A.-B. 151 2; Papers of the British School, Rome III (1906), S. 306 ff. (Als Pythagoras gedeutet.) — Ergänzt: Nase, Vorderteil der Büste.

10. Herme des Euripides. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6135. G. 1122; A.-B. 121 2; Bern., G. l., I, S. 150 f., T. XVII; Studniczka, Das Bildnis des Aristoteles S. 18, 29. — Ergänzt: die Nase, einige Locken im Haare, Flicken am Mantel.

11. Herme des spartanischen Königs Archidamos II. (468—427 v. Chr.). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6156. G. 1148; A.-B. 765 6 (daselbst die übrige Literatur).

12a. Unbekannter Stratege. Rom, Antiquarium. A.-B. 763 4; Bull. comm. 1902, S. 3 f., T. I–II; Kekulé, Strat. T. III, S. 16.

12b. Herme eines unbekannten Griechen. Berlin, Kgl. Museen Nr. 317. Bschr. S. 131; A.-B. 361 2; Festschr. f. Gomperz, 1902, S. 436; Furtw., Bschr. Nr. 303. — Ergänzt: die Nase, einige Locken im Haare, Stück der Oberlippe, der Vorderteil des Schaftes. — Replik: Kopenhagen, Glypt. Nr. 434 und München, Glypt. Nr. 303.

13a. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6163. G. 1114; A.-B. 655 6. — Ergänzt: die Nase.

13b. Herme eines unbekannten Griechen. Berlin, Kgl. Museen Nr. 316. Bschr. S. 131. — Ergänzt: die Nase.

14. Unbekannter Grieche (sog. Aischylos). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 82. H. 506; A.-B. 111 2; N. J. f. d. kl. A. 1900, S. 161 ff.; Sieveking in Christs Literaturgeschichte, Nachtrag. — Ergänzt: Nase und Herme.

15. Doppelherme des Herodotos und Thukydides. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6239. G. 1129; A.-B. 128/30; Michaelis, B. d. Th.; J. d. Inst. 1890, S. 157; Bern., G. l., I, S. 159, 180 ff., T. XVIII. — Ergänzt: Nase des Herodotos und Nasenspitze des Thukydides.

16. Herme des Herodotos. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6146. G. 1133; Bern., G. l., I, T. XIX, S. 160 f.; Kekulé im Genethliakon zum Buttmannstage, 1899.

17. Büste des Thukydides. Holkham Hall, England. Michaelis, B. d Th.

18a. Unbekannter Grieche (fälschlich für Sophokles gehalten). Berlin, Kgl. Museen Nr. 296. Bschr. S. 125; A.-B. 31 2; Bern., G. l., I, S. 142 f.

18b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 494. A.-B. 769 70. — Ergänzt: Nase, Flicken an den Augenbrauen.

19. Büste des Sokrates. Neapel, Nationalmuseum Nr 6129. G. 1126; Bern., G. l., I, S 187, T. XXII; Verh. d. 45. Philol. Vers. in Bremen 1899, S. 56 f.; Kekulé, B d. S. S 20, Abb. 16; Münch. N. Nachr., Beil. 1908, Nr. 29. — Ergänzt: Nasenspitze, Rand des l. Ohres. — Typus des 5. Jhs v. Chr.

20. Sokrates. Rom, Nationalmuseum Nr. 570. H II, 1152; Kekulé, B. d S. S 47, Nr. 3, Abb 26 7. — Ergänzt: Nasenspitze, beide Augenbrauen mit einem Stück der Stirne. — 4. Jh.

21. Herme des Sokrates. Rom, Villa Albani Nr. 1040. H. II, 884; Bern., G. I., I, S. 187, T. XXIII; Kekulé, B. d. S. S. 28, 30, Abb. 21 2; Münch. N Nachr., Beil. 1908, Nr. 29. — Ergänzt: die Herme.

22. Herme des Platon. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 519. H 272 (hier die übrige Literatur). — Ergänzt: Nasenspitze.

23. Platon. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg. 1910 erworben. Zum Platonporträt vgl zuletzt: Philologus LXVIII (1909), S. 332 ff.; Gercke-Norden, Einl. in d. Altertumswiss. II, S. 128.

24. Grabmal des Prokles und Prokleides. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 737, S. 120; Conze, Att. Grabreliefs T. CXLI; der Kopf des Prokleides allein: A.-A., Phot. Einzelaufn. Nr. 684 5; Collignon, Stat. fun. S. 152, Fig. 85.

25. Lysias. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 96. Bern., G. I., II, S. 2; H. 508; A.-B. 133 4. — Ergänzt: die Nasenspitze und die Büste.

26. Lysias. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6130. G. 1116; Bern., G. I., II, S. 1 f., T. I; Mon. d. Lincei VIII, S. 414, Fig. 6; A.-B. 131 2. — Ergänzt: die Nase, die Oberlippe, die r. Augenbraue, der Hinterkopf.

27a. Büste eines unbekannten Griechen. Rom, Konservatorenpalast, Gang der Porträtköpfe Nr. 6. A.-B. 779 780. — 4. Jh.

27b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 90. A.-B. 583 4. — Ergänzt: Nase und Herme. — 4. Jh.

28. Herme des Antisthenes. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 507. H. 291; Bern., G. I., II, Taf. II, S. 4 f.; A.-B. 441 2. — Ergänzt: die Nase, Kleinigkeiten im Haare.

29. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6162. G. 1136; A.-B. 623 4. — Ergänzt: die rückwärtige Hälfte der r Schulter. — Erste Hälfte des 4. Jhs.

30a. Herme des Antisthenes. Rom, Vatikan, Galleria Geografica Nr. 900. A.-B. 443 4. — Ergänzt: Nasenspitze, Haarlocken über der Stirne. — Replik des Kopfes T. 28.

30b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan, Galleria degli Arrazzi. — Ergänzt: Nase, Hals mit Herme und mit dem unteren Teil des Bartes. — Replik des Kopfes T. 29.

31. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6155. G. 1140; Bern., G I., I, S. 198; A.-B. 649 50 — Zeit des Antisthenes.

32. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani Nr. 607. A.-B. 167 8.

33. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6132. G 1110; A.-B. 436 7, Bern., G. I., I, S. 33. — Der Kopf ist aufgesetzt; doch wohl zugehörig, obzwar der physiognomische Charakter des Gesichtes eher gegen als für einen Feldherrn zu sprechen scheint.

34. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 3 (Grundlos Heraklit genannt.) A.-B. 677 8. — Ergänzt: die Herme. — Ende des 4. Jhs.

35. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 2. A.-B. 675 6. (Ebenfalls grundlos Heraklit genannt.) Ergänzt: der äußere Rand des rechten Ohres, die Büste zum größten Teil. — Ende des 4. Jhs.

36. Bronzekopf eines Afrikaners London, Britisches Museum. Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene T. 66, S. 42; Ravet, Monuments de l'art antique II, T. 14; 60. Winckelmannsprogramm S. 13 ff. — Erste Hälfte des 4. Jhs.

37. Kolossalstatue des Mausolos. London, Britisches Museum. Cat. of Sculpture Nr. 1000, Pl. XVI; B.-B.-A. 241; Bern., G. I., II, S. 41 f., T. VII; Collignon, Stat. fun. S. 256, Fig. 166.

38. Kopf der Mausolos-Statue.

39. Herme eines unbekannten Griechen (sog. Juba I.). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6154. G. 1138; A.-B. 615 6. — Ergänzt: die r. Ecke der Herme. — Um 400 v. Chr.

40. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6147. G. 1141; A.-B. 611 2.

41a. Herme des Isokrates. Rom, Villa Albani Nr. 951. H. 792; A.-B. 135; Bern., G. I., II, S. 14, T. III. — Ergänzt: Nasenspitze und die Schulterstücke.

41b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 30. — Ergänzt: die Nase, die linke Wange zum größten Teil, Herme.

42a. Herme eines unbekannten Griechen (sog. Hermarchos). Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 509. Bern., G. I., II, T. XX, S. 140 f. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr, der Rand des l. Ohres, die Herme, einige Bartlocken unter dem r. Ohr.

42b. Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien Nr. 294. — Am., F. Nr. 120 (294); A.-B. 169 70. — Ergänzt: die Nase, ein Teil des Bartes, Stücke am Hals und an der Büste.

43a. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6134. G. 1125; A.-B. 653 4; Bern., G. I., I, S. 144. — Ergänzt: die Nasenspitze.

43b. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6139. G. 1109; A.-B. 401 2; Journ. of Hell. Studies 1904 (XXIV), S. 81. — Ergänzt: der größte Teil der Nase.

44a. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 36. — Ergänzt: die Nase und die Herme.

44b. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 93. — Ergänzt: die Nase.

45a. Herme eines unbekannten Strategen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6157. G. 1134; A.-B. 333 4; Bern., G. I., II, S. 58. — Ergänzt: das Visier des Helmes, der Nasenschutz, die Nase, die Mitte der Oberlippe, fast der ganze Hals und die Büste. —

45b. Herme eines unbekannten Strategen. Rom, Villa Albani Nr. 31. A.-B. 287 8; Kekulé, Strat. S. 21. — Ergänzt: Die Herme. — Zweite Hälfte des 4. Jhs.

46. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Lateran Nr. 573. — Ergänzt: der größte Teil der Herme. — Mitte des 4. Jhs. — Replik in Berlin Nr. 322. A.-B. 621 2.

47. Grabmal des Aristonautes. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 738, S. 121 2; Conze, Att. Grabreliefs T. CCXLV; Collignon, Stat. fun. S. 150, Fig. 83 4.

48. Kopf einer Athletenstatue. Dresden, Albertinum. Führer durch d. Skulpturenslg. S. 24; Furtw., Mw. S. 597, 3.

49a. Kopf eines bärtigen Alten von einem Grabmal. Rom, Sammlung Barracco Nr. 143. Catalogo del Museo Barracco S. 31; Helbig, Collection Barr. T. 62, S. 47; Z. f. bild. Kunst VI, S. 204.

49b. Weiblicher Kopf von einem Grabmal. Boston, Museum of Fine Arts.

50. Statue eines unbekannten Griechen. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 530. H. 287; A.-B. 431/3. — Der Kopf gehört nicht zum Körper. — Am Körper ergänzt: der rechte Arm und der frei stehende Teil des linken.

51. Statue eines Jünglings aus Eretria. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 244, S. 79; Cavvadias 199; B.-B.-A. 519; A.-A., Phot. Einzelaufn. 624; Collignon, Stat. fun. S. 283/4; Gazette des Beaux Arts 1900 (XXIII), S. 259; J. d. Inst. 1911, S. 275.

52. Statue des Sophokles. Rom, Lateran Nr. 476. Benndorf-Schöne, Die antiken Bildw. d. lat. Mus. Nr. 273; H. 683; B.-B.-A. 427; A.-B. 113/5. — Ergänzt: Haarpartie über der Stirne, der größte Teil der Augenknochen, die Nase, ein großer Teil der r. Backe, die untere Hälfte des r. Schnurrbartes, Splitter am Backenbarte, beinahe die ganze r. Hand, das Gewand an der Rückseite bis zur halben Höhe der Unterschenkel, die Füße, das scrinium, die Plinthe.

53. Statue des Aischines. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6018. G. 1139; B.-B.-A. 428; A.-B. 116/8; Bern., G. I., II, S. 60 f. — Ergänzt: l. Augenbraue, Oberlippe, Mitte der Unterlippe, Flicken am Gewand.

54. Kopf der Sophokles-Statue T. 52.

55a. Herme des Aischines. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 499. H. 293; A.-B. 641/2. — Ergänzt: der vordere Teil der Nase.

55b. Kopf der Aischines-Statue T. 53.

56a. Statue des Demosthenes. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 62. H. 31; Am., Vat. I, S. 80, T. XI; Bern., G. I., II, S. 69, T. XI; A.-B. 574; J. d. Inst. 1903, S. 25 ff.; Am., Mod. Cic. S. 211/3. — Ergänzt: Splitter an der Nase und am Gewande, die untere Hälfte der Vorderarme mit der Rolle, der größte Teil der Plinthe. — Replik der Statue zu Knole in England.

56b. Statue des Demosthenes, die Hände durch einen neuen Fund richtig ergänzt. J. d. Inst. 1903, S. 25 ff.

57. Kopf der Demosthenes-Statue T. 56. Vgl. die Repliken des Kopfes A.-B. 136/8.

58. Statue eines Philosophen. Delphi, Museum. Fouilles de Delphes IV, T. 69/70; Reinach, Rep. de la stat. III, 177, 8.

59. Alexander der Große aus Pergamon. Konstantinopel, Ottomanisches Museum Nr. 1139. Ant. Denkmäler II, T. 48, S. 9; Altertümer von Pergamon Bd. VII, T. XXXIII, Nr. 131, Textbd. 1, S. 147, daselbst die übrige Literatur.

60. Alexander der Große. Dresden, Albertinum. (Sog. Dresselscher Kopf.) Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. T. IV; Berl. phil. Wschr. 1905, S. 477 ff.

61a. Statue Alexanders des Großen. München, Glyptothek Nr. 298. Furtw., Bschr. S. 323; B.-B.-A. 105; A.-B. 183/5. Bei Furtw. a. a. O. die gesamte übrige Literatur. — Ergänzt: ein Stück der r. Oberkopfhälfte, die beiden Arme, das r. Bein, die r. Hälfte der Plinthe.

61b. Kopf der Münchener Alexander-Statue T. 61a.

62a. Alexander der Große. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza del Gladiatore Nr. 3. H. 546; A.-B. 186/7; Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. S. 65 ff., T. VII. — Ergänzt: Unterteil des Nasenrückens, Büste.

62b. Herme Alexanders des Großen. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 436; A.-B. 181/2; Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. S. 21 ff.; Berl. phil. Wschr. 1905, S. 477 f.; Rev. arch. 1906, S. 79 ff. — Ergänzt: die Nase, die Oberfläche des Marmors stark zerfressen. Der Kopf sitzt gebrochen auf der Herme. Die Authentizität der am Hermenschaft befindlichen Inschrift ist von mehreren Gelehrten bestritten worden.

63. Alexander der Große. Athen, Akropolismuseum. *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1900, T. I; A.-B. 475/6; Bern., Die erh. Darst. Al. d. Gr. T. III, S. 40. (Replik in Erbach A.-B. 473/4.)

64. Kopf der Alexander-Statue aus Magnesia. Konstantinopel, Ottomanisches Museum. J. d. Inst. XIV (1899), T. I, S. 1 ff.; Monuments Piot III, S. 155 ff., T. 16–18; Bern., Die erh. Darst. Al d. Gr. S. 55 f.; Berl. phil. Wschr. 1905, S. 477.

65a. Unbekannte Griechin. Florenz, Uffizien Nr. 312. Am., F. Nr. 157; A.-B. 219/20. (Charakteristisch die ägyptische Frisur; eine Wiederholung im Louvre, eine andere befand sich vormals in der Sammlung Preyß [München], jetzt im Museum für bildende Kunst in Budapest.) — Ergänzt: die Büste. — Frühhellenistische Zeit.

65b. Bronzebüste einer unbekannten Griechin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 4896. G. 891; A.-B. 537/8. — Frühhellenistisch.

66. Unbekannte Griechin. Athen, Nationalmuseum. Cavv. 363; A.-B. 539; Collignon, Stat. fun. S. 312, Fig. 198.

67. Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum. Cavv. 362; Coll., Stat. fun. S. 312, Fig. 197.

68. Seleukos I. Nikator. (Bronzebüste.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5590. G. 890; A.-B. 101/2; N. J. f. d. kl. A. 1899, S. 53; Journ. of Hell. Stud. 1905, S. 93 f.

69. Hellenistischer Herrscher. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5596. G. 888; A.-B. 91/2; Journ. of Hell. Stud. 1905 (XXV), S. 90.

70. Herme des Philetairos von Pergamon. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6148. G. 1151; Bonner Studien S. 138, T. VII; A.-B. 107/8. — Ergänzt: das r. Ohr.

71a. Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6151. G. 1153. (Die Ergänzungen [Visier d. Helmes] sind neuerdings entfernt worden.)

71b. Pyrrhus von Epirus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6150. G. 1144; A.-B. 337/8; Mélanges d'archéologie et d'histoire 1893, S. 377 ff. — Ergänzt: das Visier des Helmes.

72a. Hellenistischer Herrscher. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6158. G. 1152; A.-B. 97/8.

72b. Hellenistischer Herrscher mit Stierhörnern. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6149. G. 1146; A.-B. 353/4; Röm. Mitt. IV, S. 37.

73a. Hellenistischer Herrscher. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5600. G. 889; A.-B. 93/4; N. J. f. d. kl. A. 1899, S. 50; Röm. Mitt. XVIII, S. 217; Journ. of Hell. Stud. 1905 (XXV), S. 91, T. VIII, 1. — Ergänzt: Mund mit Kinn.

73b. Hellenistischer Krieger (sog. Arat). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6141. G. 1087; A.-B. 109/10; Journ. of Hell. Stud. 1905 (XXV), S. 89, T. IX, 2; Miscellanea ad A. Salinas 1907, S. 46, T. 2. — Ergänzt: die Nase, beide Ohrränder.

74. Hellenistischer Herrscher (sog. Berenike). Neapel, Nationalmuseum Nr. 5598. G. 884; A.-B. 99/10; Öst. Jhefte 1908, S. 217. — Ergänzt: die korkzieherartigen Locken.

75. Hellenistischer Herrscher (Attalos I.?). Berlin, Kgl. Museen. Altertümer von Pergamon VII, T. XXXI–XXXII, Nr. 130, Textband 1, S. 144.

76. Unbekannter Grieche. Wien, Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand (vormals in Catajo). Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien V, 674. Öst. Jhefte 1909, S. 198 ff. — Ergänzt: die Nase. — Frühhellenistisch, Zeit des Demosthenesporträts.

77. Herme des Bias. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 528. H. 286; A.-B. 371/2. — Ergänzt: der größte Teil der Nase.

78. Herme des Periandros. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 531. H. 285; A.-B. 373/4. — Ergänzt: Nasenspitze.

79. Unbekannter Faustkämpfer. Athen, Nationalmuseum Nr. 6439. Stais, Guide S. 299; Adler-Curtius, Olympia Bd. IV, T. II; 60. Winckelmannsprogramm S. 16/7; Kekulé, Bronzekopf eines Faustkämpfers; Sitz.-Ber. d. Berl. Ak. 1908.

80. Unbekannter Grieche. Delphi, Museum. Fouilles de Delphes IV, T. 73.

81. Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum Nr. 13400. Stais, Guide S. 355; *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1902, T. XIII; Svoronos, Das athenische Nationalmuseum T. IV, S. 30 f. (Aus dem Funde von Antikythera.)

82. Hellenistischer Herrscher. (Bronzestatue.) Rom, Nationalmuseum. H. 1114; Am., Mod. Cic. S. 453; A.-B. 358/60. — Ergänzt: der Stab, ein Stück am l. Oberschenkel, die Plinthe.

83. Kopf der Bronzestatue T. 82 (Vorderansicht).

84. Kopf der Bronzestatue T. 82 (Seitenansicht).

85. Bronzestatue eines sitzenden Faustkämpfers. Rom, Nationalmuseum. H. 1113; B.-B.-A. 248; Am., Mod. Cic. S. 454. — Ergänzt: die Spitze des l. Daumens, ein Stück am rechten Oberschenkel, der Felsensitz.

86. Kopf der Faustkämpferstatue T. 85.

87. Aristoteles. Wien, Kunsthistorisches Museum Nr. 179. Schneider, Album T. 12, S. 6; Bern., G. I., II, T. 12a, S. 96 Nr. 5; Studniczka, Das Bildnis des Aristoteles S. 25, T. III, 1, II, 3.

88. Aristoteles. Rom, Nationalmuseum. Schreiber, Die ant. Bildw. d. Villa Ludovisi Nr. 83; A.-B. 365/6; Bern., G. I., II, T. 12a, S. 96 Nr. 5; Studniczka, Das Bildnis des Aristoteles S. 24, T. III, Nr. 5, 6. Neu: die Büste. — Ergänzt: die größere r. Häfte der Nase.

89. Herme des Euripides (aus Rieti). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 414b. Billedtavler til Kataloget T. XXIX; Katalog vom J. 1907, S. 150; Rendiconti d. Acc. dei Lincei Serie V, S. 205 ff.; Bern., G. I., I, S. 157. Am Hermenschaft ein Zitat aus der euripideischen Tragödie Alexandros. — Ergänzt: die Nase.

90. Herme eines unbekannten Griechen. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 435. Billedtavler T. XXXII; A.-B. 369/70. — Ergänzt: die Nase, die beiden Ohren, die Herme.

91a. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 56. A.-B. 367/8. — Ergänzt: die Nasenspitze, die r. Ohrmuschel, das l. Ohr, die Herme.

91b. Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 128 (278); A.-B. 341/2. — Ergänzt: die Nasenspitze, die Ohrränder, ein Teil des Bartes auf der r. Seite, der Hals, die Büste.

92a. Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 135 (268); A.-B. 393/4. — Ergänzt: die Nase, die Lippen, das Kinn, beide Ohrränder, die Herme.

92b. Unbekannter Grieche. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5602. G. 880; A.-B. 159/60. — Ergänzt: der größte Teil der Büste.

93. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6153. G. 1142; Bern., G. I., II, S. 74; Löwy, Die griech. Plastik I, 156.

94a. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6152. G. 1143; Journ. of Hell. Stud. 1904 (XXIV), S. 81 f.

94b. Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum Nr. 5623. G. 881; A.-B. 157/8. — Ergänzt: der größte Teil der Büste.

95. Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6136. G. 1111. — Ergänzt: einige Strähnen im Haare und im Barte, die Ohren zum Teil, die Nase, die Unterlippe, der untere Teil der Büste.

96a. Herme des Theophrast (372—287). Rom, Villa Albani Nr. 1034. H. 831; A.-B. 231/2; Bern., G. I., II, S. 99, T. XIII. — Ergänzt: Splitter am Rand des l. Ohres.

96b. Herme eines unbekannten Griechen (sog. Hippokrates). Rom, Villa Albani Nr. 1036. H. 835; Bern., G. I., I, S. 71/2. — Ergänzt: die Nasenspitze, der Hinterkopf samt Ohren, die Herme.

97a. Sog. Sophokles (im Greisenalter). London, Britisches Museum Nr. 1831. Cat. of Sculpture Part VII, Vol. III, S. 132, T. XII; Bull. comm. 1884, S. 188; Bern., G. I., I, T. XIV, S. 130, Nr. 9. — Ergänzt: die Herme.

97b. Herme eines unbekannten Griechen. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6143. G. 1112; A.-B. 671/2. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr, die Herme.

98. Herme eines unbekannten Griechen. Rom, Villa Albani Nr. 115. A.-B. 589/90. — Ergänzt: Nase und Herme.

99. Herme eines unbekannten Griechen (sog. Arat). Rom, Villa Albani Nr. 610. Bern., G. I., II, S. 155 ff., Abb. 16/7.

100. Doppelherme des Epikur und Metrodor. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 63. H. 496; Bern., G. I., II, S. 123, Nr. 1, T. XVI u. XVII. — Ergänzt: am Metrodor die Nasenspitze.

101a. Herme des Epikur. Rom, Vatikan, Sala delle Muse Nr. 498. H. 295. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr zum größten Teil, l. Ohrläppchen, der Oberkopf, die Herme.

101b. Herme des Metrodor. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 88 (von einer Doppelherme); Bern., G. I., II, S. 132, Nr. 6.

102. Büste des Hermarchos. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 368, S. 80; Bern., G. I., II, S. 140.

103. Herme eines unbekannten Griechen. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 544; A.-B. 619/20. — Ergänzt: die Nasenspitze und der Rand des r. Ohres.

104. Herme des Stoikers Zenon. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6128. G. 1089; A.-B. 235/6. — Ergänzt: die Nase und die beiden Ohrränder.

105a. Doppelherme des Menander und eines unbekannten griechischen Dichters. Rom, Villa Albani Nr. 67. Bern., G. I., II, S. 152, Nr. 9. — Stark geflickt.

105b. Menander. Corneto, Museum. Bern., G. I., II, S. 112. — Auch die Nase antik.

106. Herme des Menander. Boston, Museum of Fine Arts. Bern., G. I., II, S. 113, Nr. 18, T. XIV.

107. Herme des Menander. (Seitenansicht.) Boston, Museum of Fine Arts.

108. Menander und Glykera. (Marmorrelief.) Rom, Lateran Nr. 487. H. 684; Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder T. 84; B.-B.-A. 626; Röm. Mitt. 1911, S. 224, Anm. 2; Berl. phil. Wschr. 1911, Sp. 1240; Wschr. f. kl. Phil. 1911, S. 622. — Ergänzt: die Nase der männlichen Figur.

109a. Statue eines unbekannten Dichters. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 430. Billedtavler T. XXXI. Der Kopf ist aufgesetzt, doch zugehörig. — Ergänzt: ein Teil des Bartes, beide Ohren, die Nase, der ganze Oberkopf, der r. Unterarm vom Ellbogen abwärts bis zum Handansatz, die Löwenkrallen und die obere Volute an der l. Stuhllehne, die ganze Lyra.

109b. Statue des Aristippos (?). Rom, Palazzo Spada. H. 998; A.-B. 378 80; Bern., G. I., II, S. 94 f. Der aufgesetzte Kopf ist römisch und nicht zugehörig. — Am Körper ergänzt: r. Vorderarm mit Ellbogen, größere Stücke des Himations auf der Vorderseite, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts mit dem darüberliegenden Gewand.

110a. Statue des Poseidippos. Rom, Vatikan, Galleria delle Statue Nr. 271. H. 204; Am., Vat. II, S. 496, T. 54; B.-B.-A. 494; Bern., G. I., II, S. 141 ff., Abb. 12, T. XXI; Sieveking bei Christ, Griech. Lit.-Gesch. S. 989, Nr. 16; Am., Mod. Cic. S. 275. — Ergänzt: der l. Daumen, ein Stück der Kehle und des Mantelrandes unter dem l. Oberarm.

110b. Statue eines Unbekannten (sog. Menander). Rom, Vatikan, Galleria delle Statue Nr. 390. H. 205; Am., Vat. II, Nr. 390, S. 577, T. 54; Bern., G. I., II, S. 108 f., Abb. 9; Sieveking bei Christ, Griech. Lit.-Gesch. S. 989, Nr. 17; Am., Mod. Cic. S. 274 — Ergänzt: der Vorderteil der Nase, die l. Hand mit Rolle und fast der ganze r. Fuß.

111a. Kopf der Poseidippos-Statue T. 110a.

111b. Kopf der Statue T. 110b.

112a. Statuette des Moschion. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6238. G. 1132; Bern., G. I., II, S. 55. — Ergänzt: der Kopf, der l. Unterarm, die r. Hand, der Vorderteil des l. Fußes, einige Falten auf der Schulter.

112b. Statue eines unbekannten Griechen (sog. Zenon). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza del Gladiatore Nr. 8. H. 541; A.-B. 327 9; Löwy, Die griech. Plastik T. 154, Nr. 267a, b. — Ergänzt: die Nase, nahezu der ganze r. Arm, die Füße und die Plinthe.

113. Statuette des Diogenes. Rom, Villa Albani Nr. 942. H. 796; A.-B. 321 2; Bern., G. I., II, S. 46 ff. — Ergänzt: die Nase, beide Arme vom Bizeps abwärts, beinahe das ganze l. Bein, der r. Unterschenkel, die Füße, der Stamm, der Hund und die Plinthe.

114a. Diogenes (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 21. A.-B. 325/6; Bern., G. I., II, S. 46; H. 478. — Ergänzt: die Nase, die r. Schulter, Stücke an dem die l. Schulter bedeckenden Gewande.

114b. Diogenes (?). Berlin, Kgl. Museen Nr. 320. Bschr. Nr. 320; A.-B. 323 4. — Ergänzt: die l. Hälfte der Stirn mit dem größten Teil des l. Auges, die Nase, ein Stück der r. Wange, der größte Teil der Oberlippe, das Bruststück.

115a. Unbekannter Grieche. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6131. G. 1115; Bern., G I., II, S. 182. — Ergänzt: das l. Ohr, ein Teil des r. Ohres, die Nase, einige Falten des Mantels.

115b. Herme eines unbekannten Griechen. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 136 (267). — Ergänzt: die Nase, der Rand des r. Ohres, die Herme

116. Herme des Chrysippos. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 113 (305); Bern., G. I., II, S. 154. — Ergänzt: die Nase und der Hermenschaft. Die Ohrränder bestoßen.

117a. Herme des Homer. Schwerin, Großherzogliche Bibliothek. Furtwängler-Urlichs, Denkm. d. gr. u. röm. Skulptur, 2. Aufl., S. 168, T. 52; Bern., G. I., I, S. 11. — Ergänzt: die vordere Hälfte der Nase.

117b. Herme des Homer. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 440; Bern., G. I., I, T. I., S. 10, Nr. 10.

118a. Homer. Boston, Museum of Fine Arts.

118b. Unbekannter griechischer Dichter (sog. Seneca). Rom, Nationalmuseum Nr. 8. Bern., G. I., II, S. 163, Nr. 13, T. XXIII; H. 1072. Furtwängler (Sammlung Somzée Nr. 49) hat diesen Kopf für ein in hellenistischer Zeit frei erfundenes Porträt des giftigen Spötters Hipponax erklärt. — Ergänzt: der vordere Teil der Nase.

119. Unbekannter Grieche. (Dichter?) (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5616. G. 879; Bern., G. I., II, S. 161 ff., T. XXIII.

120. Herme eines unbekannten Griechen. (Dichter?) Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 165 (530); Bern., G. I., II, S. 164, Nr. 16, T. XXII. — Ergänzt: die Nase.

121. Hesiodos (?). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6140. G. 1121, J. d. Inst. V, S. 213; Bern., G. I., I, S. 21. — Ergänzt: einige Haarlocken über der Stirne links, die Nase, die l. Wange, der untere Rand des l. Ohres.

122. Hellenistischer Herrscher (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 455. Billedtavler T. XXXIV; A.-B. 499 500. Die Deutung als eine fürstliche Persönlichkeit ist nicht gesichert. Die Wulstbinde ist wohl auch privaten Persönlichkeiten verliehen worden. (Priester?)

123. Antiochos III. von Syrien, der Große (?). Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1204; A.-B. 103 4. — Ergänzt: Nasenspitze, äußere Ohrenteile, ein Stück des Halses und das l. Ende der Binde.

124a. Hellenistischer Herrscher. Rom, Nationalmuseum Nr. 10. H. 1160; J. d. Inst. 1902, S. 72 ff.; Röm. Mitt. 1903, S. 215; Journ. of Hell. Stud. 1905, S. 72 ff.

124b. Hellenistischer Priester (?). Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 275. Am., Vat. II, T. 63, S. 475; A.-B. 105 6, daselbst die übrige Literatur. — Ergänzt: die Nase, Flicken an der Wange, fast das ganze l. Ohr, Hals mit dem Ende der Haare im Nacken, Büste und Fuß.

125. Unbekannter Grieche. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide S. 69, Nr. 351; A.-B. 343 4; Journ. of Hell. Stud. XVII (1897), S. 321 f., T. XI; W. Klein, Gesch. d. griech. Kunst III, S. 197 f.

126. Posidonius, Büste. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6142. G. 1088; A.-B. 239/40. — Ergänzt: Nasenspitze und Ohren.

127a. Togastatue eines unbekannten Römers. Rom, Palazzo Barberini. M. D. 1277; A.-B. 801 6. Der Kopf der Statue ist antik, aber nicht zugehörig. — Ergänzt: an beiden Büsten die Nase, an der Statue die l. Hand, der l. Fuß, sowie die Außenteile der Plinthe.

127b. Kolossal-Ehrenstatue eines Unbekannten. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide S. 82, Nr. 1828; Bull. corr. hell. 1895, S. 482; Mon. Piot III, S. 137; Rev. arch. 1898, I, T. II; Münch. Jbuch d. bild. Kunst 1909, S. 202.

128a. Unbekannter Römer. (Bronze, sog. Junius Brutus.) Rom, Konservatorenpalast. H. 630; A.-B. 445 6; Am., Mod. Cic. S. 415. — Die Büste ist im 16. Jh. gearbeitet worden.

128b. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6178. G. 1070; A.-B. 447 8. — Ergänzt: die Büste, der Hals, der Hinterkopf und der größte Teil der Nase.

129a. Statue eines unbekannten Römers. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 528. Billedtavler T. XL. Für die trachtengeschichtlichen Fragen vgl. W. Amelung, Die Gewandung der alten Griechen und Römer, Text zu den Cybulskischen Tafeln XVI—XX; H. Blümner, Die römischen Privatalertümer S. 205 ff. — Der Kopf der Statue ist aufgesetzt, doch zugehörig. — Ergänzt: Nase, Ober- und Unterlippe, r. und l. Hand samt Rolle, die beiden Fußspitzen.

129b. Sog. Arringatore. (Bronzestatue.) Florenz, Archäologisches Museum. Am., F. S. 257, Nr. 249; B.-B.-A. 320; A.-B 86 8; Studniczka, Polybios und Damophon (Abhandl. d. K. sächs. Ak. d. Wiss. 1911, Hist. phil. Kl. Heft 1, S. 9) versucht das Motiv der Statue als Beten zu deuten.

129c. Statue eines opfernden Römers. Rom, Vatikan, Sala della Biga Nr. 612. H. 387; B.-B.-A. 139. — Ergänzt: die Nase, die r. Hand mit Ansatz, die l. Hand, der äußere Mantelrand am Kopf.

130. C. Norbanus Sorix, Schauspieler aus Pompeji. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 4991. G 929; A.-B. 457 8.

131. Kopf des sog. Arringatore T. 129b.

132. Deckelfigur einer etruskischen Aschenurne. Florenz, Archäologisches Museum Nr. 5482.

133. Grabstein eines römischen Ehepaares. Rom, Kapitolinisches Museum, Zimmer des Taubenmosaiks. Vgl. Altmann, Die röm. Grabaltäre der Kaiserzeit, S. 198 f..

134. Grabstein eines L. Vibius und seiner Familie. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 60 E. Am., Vat. I, S. 348, T. 36; C. I. L. VI, 28744.

135. Unbekannter Römer (sog. Sulla). München, Glyptothek. Furtw., Bschr. S. 345, Nr 309; A.-B. 25 26. — Ergänzt: die Nasenspitze und die Ohren zum größten Teil.

136. Unbekannter Römer (sog. Marius). München, Glyptothek. Furtw., Bschr. S. 345, Nr 320; A.-B. 29/30. — Ergänzt: die Nase, die Gewandbüste gehörte zu einem Porträt des 3. Jhs. n. Chr.

137. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 135. Am., Vat. I, S. 397, T. 42; A.-B. T. 451 2. — Ergänzt: die Nase, der größte Teil des Halses und der Büstenansatz.

138. Unbekannter Römer. Dresden, Albertinum. A.-B. 75/6.

139. Unbekannter Römer. Rom, Nationalmuseum Nr. 207 (353). Am., Mod. Cic. S. 429. — Der Hinterkopf ist abgebrochen.

140. Unbekannter kahlköpfiger Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 577. Billedtavler T. XLVI.

141a. Büste eines unbekannten Römers. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6169. (Im Katalog nicht aufgenommen.) A.-B. 453 4.

141b. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 565. Billedtavler T. XLV. — Ergänzt: Nase und Hals.

142a. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 512. Am., Vat. I, S. 648, T. 69; A.-B. 825 6; H. 104. — Ergänzt: Nasenspitze.

142b. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 569. Billedtavler T. XLV; A.-B. 77/8. — Ergänzt: die Nase.

143a. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 570. Billedtavler T. XLV. — Ergänzt: die Nase.

143b. Büste des Vilonius. Leipzig, Archäologisches Museum der Universität.

144. Terrakottabüste eines unbekannten Römers. Boston, Museum of Fine Arts. Münch. Jbuch der bild. Kunst 1911, I, S. 11.

145. Terrakottabüste eines unbekannten Römers. (Vorderansicht.) Boston, Museum of Fine Arts.

146a. Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien, Sala degli Inscrizioni, ohne Nummer. Fälschlich Corbulo genannt. Bern., R. I., I, S. 275, Fig. 41, S. 141; A.-B. 299 300.

146b. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6177. — Ergänzt: die Nasenspitze. Mit T. 146a physiognomisch und stylistisch nächst verwandt. (Darstellungen derselben Persönlichkeit?)

147a. Kopf eines Isispriesters. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 131 (274); A.-B. 197 8; Amer. Journ. of Arch. 1905, S. 11 f., 1908, S. 56 f.; Münch. Jbuch der bild. Kunst 1909, S. 201; Furtw., Bschr. der Glyptothek 423a, S. 382. — Ergänzt: Nase, Unterlippe, Ohren, Hals und Büste.

147b. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 52. — Ergänzt: die Nase, die r. Augenbraue, Flicken am Kinn, der Hals und die Büste.

148a. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6180. G. 1101. — Ergänzt: die Nasenspitze, der Rand des l. Ohres, die Büste. Physiognomisch sehr nahestehend der prachtvolle Republikaner der Sammlung Kaulbach in München: A.-B. 821 2; Zeitschr. d. Münch. Altertumsvereins 1900 (XI), S. 5, Nr. 6.

148b. Unbekannter Römer (Sulla?). Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 424 B. Am., Vat. I, S. 587, T. 61; H. 92; Bern., R. I., I, S. 93 f., 140, Nr. 1, T. V.; A.-B. 605 6. — Ergänzt: die Nase, Flicken am Kinn, Büstenfuß mit Inschrifttäfelchen.

149. Unbekannter Römer. Rom, Villa Albani Nr. 27. A.-B. 391/2. — Ergänzt: die Nasenspitze, l. Augenbraue, Flicken am Kinn, l. Ohr und die Herme.

150a. Togastatue des M. Nonius Balbus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6167. G. 60; Bern., R. I., I, S. 270. — Ergänzt: der Rand des r. Ohres, l. Hand und r. Unterarm.

150b. Togastatue des M. Calatorius. Neapel, Nationalmuseum Nr. 5597, 5730. G. 755 6; C. I. L. X, 1447.

151. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 60. H. 30; Am., Vat. I, S. 78, T. 8; Bern, R. I., I, S. 91; A.-B. 429 30. — Ergänzt: die Nase, ein Stück der Stirne, wie des Schädels, der Hals und die Büste. — Eine vortreffliche Replik dieses mächtigen Kopfes in Paris, Louvre: Cat. somm. Nr. 919; A.-B. 427/8. Die Aufzählung der weiteren Repliken daselbst im Texte.

152. Reiterstatue des jüngeren Balbus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6104. G. 59; Bern., R. I., I, S. 269. — Ergänzt: der Kopf. (Genaue moderne Kopie nach dem zerstörten antiken Original.)

153. Reiterstatue des M. Nonius Balbus (?). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6211. G. 23; Bern., R. I., I, S. 290. — Ergänzt: der Kopf, die r. Hand. und Flicken hier und dort.

154a. Isispriester. Neapel, Nationalmuseum Nr. 5634. G. 883; A.-B. 193 4. Vgl. die zu T. 147a angeführte Literatur. — Ergänzt: die Büste.

154b. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6205. G. 1100; A.-B. 589/90. — Ergänzt: die Ohren und die Büste. Die Marmoroberfläche ist stark geglättet. Wir haben wohl in diesem Kopfe die hadrianische Kopie eines republikanischen Originals vor uns.

155a. Pompejus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 597. Billedtavler T. XLVIII; A.-B. 523/4; Röm. Mitt. 1886, S. 37; Rev. arch. 1890, S. 1 ff.; Bern., R. I., I, S. 126. — Ergänzt: die Büste.

155b. M. Antonius (?). London, Britisches Museum Nr. 1961. Cat. of Sculpture Part VII, Vol. III, T. XXI, Nr. 1961. — Die Benennung stammt von Studniczka (Festgabe zum Winckelmannsfeste des arch. Sem. der Univ. Leipzig 1904), Sieveking versetzt dagegen die Büste in die flavisch-trajanische Zeit. (Öst. Jhfte 1907, S. 189.)

156a. Panzerstatue des Julius Caesar. Rom, Vorhalle des Konservatorenpalastes. H. 549; Bern., R. I., I, T. XIV, S. 169, Fig. 1, S. 155, Nr. 2, 165, 168 ff.; Bonner Studien, R. Kekulé gewidmet, Berlin 1890, S. 6; A.-B. 263/4; Studniczka, Tropaeum Trajani S. 108; Domaszewski, Gesch. d. röm. Kaiser S. VII, T. nach S. 16. — Ergänzt: Nasenspitze, Splitter an der Stirne, wie an der r. Wange, beide Arme, die beiden Unterschenkel und die Plinthe.

156b. Heroische Porträtstatue eines Römers, sog. Germanicus (Julius Caesar?). Von dem Bildhauer Kleomenes von Kleone signiert. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1207; Furtw., Mw. S. 57, Anm. 2. — Der Körper ist nach dem Hermes Ludovisi kopiert. Vgl. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, Sp. 92/93, Abb. 17, T. 44.

157. Kopf der Julius Caesar-Statue T. 156a.

158a. Basaltbüste des Julius Caesar. Berlin, Kgl. Museen Nr. 342. Bschr. Nr. 342; Kekulé, Griech. Skulptur S. 364; A.-B. 265/6. — Ergänzt: ein Stück der Toga auf der r. Seite und ein Stück des r. Ohres.

158b. Kolossalkopf des Julius Caesar. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6038. G. 994; A.-B. 261/2; Bern., R. I., I, S. 155, 166, T. XIII; Scott, Portraitures of J. C. T. I. — Ergänzt: die Nasenspitze, beide Augenbrauen, der Rand des r. Ohres, Hinterkopf, die Büste.

159. Cicero, Büste. London, Apsley House. J. d. Inst. 1888, S. 301; Furtwängler, Ant. Gemmen III, S. 351. Die Inschrift antik, der Kopf selber stark ergänzt. Vgl. den wundervollen Terrakottakopf der Slg. Loeb: Münch. Jbuch d. bild. Kunst 1911, S. 10, Abb. 12/3.

160. Cicero (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 75. H. 501; A.-B. 254/5. — Die Büste modern.

161a. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 51. A.-B. 596/7. — Ergänzt: die Nasenspitze, Flicken am Kinn, ein Teil des r. Ohres, der untere Teil des Halses und die Büste. Tief in den Nacken herabreichendes Haupthaar. Übergangszeit von der Republik zur Monarchie.

161b. Cicero. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 698. Am., Vat. I, S. 787, T. 85; A.-B. 257/8. — Ergänzt: die Nasenspitze, das r. Ohr, der Rand des l. Ohres, der Hals zum größten Teil und die Büste.

162. Sog. Cato und Porcia, Doppelbüste. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 388. H. 240; Am., Vat. II, S. 572, T. 65; B.-B.-A. 267; A.-B. 210. — Ergänzt: an dem Mann ein großer Teil des Gewandes, Flicken an der l. Hand und sonst; an der Frau: der r. Ellenbogen und ein Stück vom Rand des r. Ohres, ein großer Teil der Basisplatte.

163. Augustus, jugendlich. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 273. Am., Vat. II, S. 474, T. 63; H. 228; A.-B. 241/2; Bern., R. I., II, S. 62 f. Wiederholung in London, Britisches Museum Nr. 1876. — Ergänzt: die Nasenspitze, Stücke am r. Ohr, der oberste Rand des l. Ohres, der größte Teil des Halses und die Büste.

164. Togastatue des Augustus. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1212.

165a. Togastatue des Augustus. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 12 (28); A.-B. 697; Bern., R. I., II, S. 34, Nr. 40. — Ergänzt: der untere Teil der Basis, der r. Fuß, beide Unterarme, manches am Gewande, der Hals, die Nasenspitze, und die Ohrränder.

165b. Togastatue des Augustus. Rom, Villa Borghese Nr. XLIX. H. 947; Bern., R. I., II, S. 32, Nr. 26; Bull. comm. 1910, S. 104, Fig. 1. — Ergänzt: die Nase, Stücke an der Toga, der r. Vorderarm mit der Schale, die l. Hand mit der Rolle.

166. Augustus. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 610. Billedtavler T. XLIX. – Ergänzt: Nasenspitze.

167. Augustus, jugendlich. Boston, Museum of Fine Arts. A.-B. 704/5. — Ergänzt: die obere Hälfte des r. Ohrrandes und ein Stück an der r. Brustseite.

168. Augustus (Profil). Boston, Museum of Fine Arts.

169a. Kolossalkopf des Augustus. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 401. Am., Vat. I, S. 574, T. 60; H. 90; Bern., R. I., II. 1, S. 27. — Ergänzt: die Ohren.

169b. Augustus mit Corona civica. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 2. A.-B. 249/50. — Ergänzt: Nasenspitze.

170a. Panzerstatue des Augustus (gefunden bei Primaporta). Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 14. Am., Vat. I, S. 19, T. II.; H. 5; Röm. Mitt. 1910, S. 27 ff., B.-B.-A. 225; A.-B. 701/3. — Ergänzt: das r. Ohr, die Finger der r. Hand außer dem Goldfinger, der l. Zeigefinger, das Zepter. Das l. Bein und der r. Arm waren im Altertum bereits einmal abgebrochen.

170b. Oberteil der Augustus-Statue T. 170a (Profil).

171. Kopf der Augustus-Statue T. 170a (von vorne).

172. Togastatue des Augustus (gefunden an der Via Labicana in Rom). Rom, Nationalmuseum. Not. d. Scavi 1910, S. 223 (mit 3 Tafeln); Bull. comm. 1910, S. 97 ff., T. VIII, IX. In den Falten violette Farbspuren, die Plinthe war rot gefärbt. Der Kopf ist besonders gearbeitet und eingesetzt.

173. Kopf der Augustus-Statue T. 172.

174. M. Vipsanius Agrippa. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1208; Bern., R. I., I, S. 255, Fig. 38; A.-B. 295. — Ergänzt: die Nasenspitze, die Ohren und Teile der Brust. — Replik in Florenz A.-B. 293/4.

175. Ptolemaios, der letzte König von Numidien und Mauretanien, Sohn Jubas II. (21—40 n. Chr.). Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1888. Mon. Piot II, 1895, T. XXIII, S. 181; Bulletin des Antiquaires 1896, S. 72 ff.; Rev. arch. 1901, S. 78. Replik im Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 72: H. 34.

176a. Sitzende Kolossalstatue des Tiberius. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 494. Am., Vat. I, S. 632, T. 67; Bern , R. I., II. 1, S. 147, Nr. 7, Fig. 20, 21; H. 95. — Ergänzt: die Nase, Mitte der Oberlippe, Flicken am Kinn, der Rand des r. Ohres, Vorderteil des l. Unterarmes mit einem Teil des Mantels, l. Hand mit Stab, r. Unterarm mit Ellbogen, Hand und Stütze, großer Teil des Mantels unter dem r. Oberschenkel und kleine Flicken neben dem linken, sonst r. Fuß mit einem Teil des Unterschenkels und Mantels, Vorderteil des l. Fußes, der Sitz und die Basis.

176b. Kopf der Tiberius-Statue T. 176a.

177. Kolossalkopf des Tiberius. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1239; Domaszewszki, Gesch. d. röm. Kaiser I, Tafel nach S. 256; Bern., R. I., II. 1, S. 151, Nr. 39, T. 7.

178a. Tiberius (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 4. H. I, S. 313. — Ergänzt: der größte Teil der Nase und der Büstenansatz.

178b. Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 625. Billedtavler T. L.

179. Tiberius. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 624. Billedtavler T. L. — Ergänzt: die Nasenspitze.

180a. Statue des Claudius als Jupiter. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 550. H. 312; Bern., R. I., II. 1, T. XVII, S. 332, Nr. 5, S. 353 4. — Ergänzt: beide Arme, die Ohren, Splitter am Gewande, der obere Teil des Adlers.

180b. Kopf der Claudius-Statue T. 180a.

181. Claudius. Rom, Nationalmuseum Nr. 596 (616). H. 1065. — Ergänzt: die Nase, die Lippen zum größten Teil, die Toga von den Ohren abwärts und der äußere Rand derselben am Oberkopf.

182a. Nero. (Basalt.) Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 34 (65); Bern., R. I., II. 1, S. 395, Nr. 17.

182b. Panzerbüste des Caligula. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 637. Billedtavler T. LI; Arch. Anz. 1910, Sp. 532.

183. Nero. Rom, Nationalmuseum Nr. 583 (618). H. 1064; Bern., R. I., II. 1, S. 393, Nr. 7, 397, Fig. 57, S. 402, 408. — Ergänzt: die Nasenspitze, der größte Teil des Hinterkopfes, ein großes Stück auf der r. Seite des Halses, Splitter an den Ohren und am Kinn.

184a. Panzerstatue des C. Caesar, Sohn des Agrippa. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6046. G. 967; Arch. Anz. 1910, Sp. 532. — Ergänzt: der Hinterkopf mit dem r. Ohr, die Nase, der Hals, der r. Arm, der l. Vorderarm, die l. Hand, der Rand des Paludamentums bei der l. Hand und von hier abwärts.

184b. Statue des Marcellus (?), des Neffen des Augustus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6044. G. 997; Bern., R. I., II. 1, S. 205, T. VIII, S. 171, Nr. 7; Atti della R. Aeeademia di Arch. di Napoli XV (1890), S. 133; Mau, Pompeji in Leben und Kunst S. 94, Fig. 42; A.-B. 709. — Ergänzt: der r. Unterarm, die l. Hand mit Schwert. Der Kopf ist ungebrochen. An der Chlamys rötliche Farbspuren.

185a. Drusus der Ältere (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 7. H. I, S. 313. Aus mehreren Stücken zusammengesetzt.

185b. Büste eines Claudiers. Rom, Lateran. Nr. 352. H. 660; Bern., R. I., II. 1, S. 170, Nr. 8, Fig. 25. — Ergänzt: die Nase, die oberen Ränder der Ohren und die Büste.

186. Drusus der Jüngere. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 633. Billedtavler T. LI; A.-B. 17 8.

187. Drusus der Jüngere. Neapel, Nationalmuseum Nr. 109516. G. 973; Atti della R. Aee. di Napoli XV (1890), S. 135. — Ergänzt: das l. Ohr und der Rand des rechten.

188a. Unbekannter Römer. Rom, Sammlung Barraceo. Catalogo Nr. 191 (mit Abb.); E. Strong, Roman Seulpture S. 358, T. CIX.

188b. Unbekannter Römer. Madrid (?). Abgüsse in Amsterdam und in München (Nr. 363e). Nach Abguß photographiert.

189a. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 111386. G. 975. In den Haaren rote Farbspuren.

189b. Sog. Brutus minor. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza del Gladiatore Nr. 16. H. 536; A.-B. 691 2. — Ergänzt: die Nasenspitze, Flicken in der Stirnmitte, im Haare auf der r. Seite und auf der r. Wange.

190. Sog. Brutus minor. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6025. G. 1084; A.-B. 693 4; Mau, Pompeji S. 439 ff.; Atti della R. Aee. di Napoli XV (1890), S. 148. — Ergänzt: die Nase und die Ohren zum Teil.

191. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6028. G. 1085; A.-B. 695 6. Die Oberfläche verwittert.

192. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 111385. G. 1107; A.-B. 839. — Ergänzt: der Rand des l. Ohres.

193. Statue eines römischen Wagenlenkers. Rom, Vatikan, Sala della Biga Nr. 619. H. 341; Baumeister, Denkmäler III, S. 2092, Fig. 2339; Bull. eomm. VIII (1880), T. XI, S. 163 f. — Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig. — Ergänzt: beide Arme und die Beine von den Knien abwärts.

194a. Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum. H. 1048—1054.

194b. Bronzebüste eines Flamens. Neapel, Nationalmuseum Nr. 5587. G. 762; A.-B. 461 2. — Ergänzt: die Büste.

195a. Unbekannter Römer. Rom, Lateran Nr. 293. A.-B. 594 5. — Ergänzt: die Nasenspitze, das r. Ohr, das l. Ohrläppchen, die Büste. — Ende der Republik.

195b. Unbekannter Römer. Rom, Villa Borghese Nr. XXXIV. — Ergänzt: die Nasenspitze, Flicken an der Oberlippe, die äußere Hälfte des rechten und der Rand des linken Ohres Die farbige Büste samt dem Unterteil des Halses fremd. — Zeit des Otho. Stoppelbart eingehauen.

196a. Sog. Otho. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 278. H. 224; Am., Vat. II, S 479, T. 63. — Ergänzt: Flicken an der l. Augenbraue, am Kinn und auf der Wange, die Nase und der Hinterkopf. Die farbige Büste fremd.

196b. Domitian (?). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6061. G. 1010; Bern., R. I., II. 2, S. 56, T. XVIII. — Ergänzt: die Nase und die Büste.

197. Büste eines unbekannten Römers. Budapest, Museum für bildende Kunst. (Am Büstenfuß Akanthuskelch. Dieses Motiv ist an römischen Büsten viel häufiger, als Öst. Jhefte. 1911, S. 127 f., angenommen wird. Es läßt sich schon an republikanischen Büsten nachweisen, wie dies durch ein prachtvolles Exemplar aus Spanien in der archäologischen Ausstellung zu Rom erwiesen wurde.) — Ergänzt: die Nase.

198. Unbekannter Römer. Rom, Lateran.

199a. Cn. Domitius Corbulo. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 923; A.-B. 298; Bern., R. I., II. 2, S. 272.

199b. Cn. Domitius Corbulo. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 48. H. 478; A.-B. 296 7; Bern., R. I., II. 2, T. XXIII, S. 271. — Ergänzt: die Nase und das r. Ohr.

200. L. Caeeilius Jueundus. (Bronze.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 110663. G. 810; A.-B. 455 6.

201. Ältere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 574. A.-B. 171 2; Billedtavler T. XLVI.

202a. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 579. Billedtavler T. XLVI.

202b. Unbekannte Römerin. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 24 (49); A.-B. 717 8. Über dem Untergewand ein eigentümlicher, an Schnüren hängender Brustlatz, der an weiblichen Büsten des 1. Jhs. n. Chr. mehrfach erscheint, dessen Bedeutung aber bisher nicht geklärt werden konnte. — Ergänzt: die Ohrränder und der Teil der Büste aus buntem Marmor.

203a. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 607. Billedtavler T. XXXIX. — Ergänzt: die Nase.

203b. Unbekannte Römerin. Rom, Antiquarium.

204a. Statue der sog. Livia. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6041. G. 998; Rendiconti d. Acc. Reale di Napoli 1906; A. Hekler, Röm. weibl. Gewandstatuen in: Münch. arch. Studien S. 133.

204b. Statue einer unbekannten Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum, Galerie Nr. 42. H. 450; Hekler, Röm. weibl. Gew., S. 142, 238, Fig. 9.

205a. Statue der Viciria, Mutter des M. Nonius Balbus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6168. G. 20; Hekler, Röm. weibl. Gew. S. 131. — Ergänzt: einige Zehen am r. Fuß.

205b. Statue der Eumachia. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6232. G. 85; Hekler, Röm. weibl. Gew. S. 132. — Ergänzt: einige Mantelfalten.

206. Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6188. G. 1149; A.-B. 535 6. — Ergänzt: der Rand des Mantels, die Nase.

207a. Basaltkopf der Octavia. Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 1233; Bern., R. I., II, S. 119; R. Steininger, Die weibl. Haartrachten im ersten Jahrh. d. römischen Kaiserzeit S. 8.

207b. Bronzebüstchen der Livia. Paris, Louvre. Longperier, Notice des bronzes antiques Nr. 640, S. 149; Bern., R. I., II, S. 89, Fig. 10; Steininger, Die weibl. Haartrachten S. 12.

208a. Ältere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 602; Billedtavler T. XLIX; A.-B. 61 2. — Ergänzt: die Nasenspitze.

208b. Jüngere Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 604. Billedtavler T. XLIX; A.-B. 65 6. — Ergänzt: die Nasenspitze.

209. Livia. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 614. Billedtavler T. L; A.-B. 6 7; Ath. Mitt. 1887, S. 3 ff.; Bern., R. I., II, S. 73.

210. Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 120424. G. 978. In den Haaren rötliche Farbenspuren.

211. Sog. Minatia Polla. Rom, Nationalmuseum Nr. 6. H. 1109; A.-B. 715; E. Strong, Roman Sculpture S. 361, T. CXI.

212a. Herme der Staia Quinta. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 639. Billedtavler T. LII.

212b. Agrippina die Ältere. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 10. Bern., R. I., II. 1, T. XV, S. 248; H. I. S. 313.

213. Agrippina die Ältere (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 630. Billedtavler T. LI; A. 711 2. — Ergänzt: die Nasenspitze.

214. Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6045. G. 996; Röm. Mitt. VII (1892), S. 238 ff. — Ergänzt: die Büste.

215a. Unbekannte Römerin. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 13 (30); A.-B. 733 4. — Ergänzt: Nasenspitze, unterer Teil der Haare und die ganze Büste.

215b. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imp. Nr. 13. A.-B. 721 2. — Ergänzt: die Nasenspitze, Kleinigkeiten an beiden Ohren, die r. Hälfte der Büste.

216a. Porträtkopf eines Säuglings. München, Glyptothek Nr. 338a. Zeitschr. des Münch. Altertumsvereins 1901, T. 3; Revue de l'Art ancien et moderne 1903. — Ergänzt: die Nase, ein Stück am Oberkopf, die beiden Ohrränder und der Hals mit Büste.

216b. Porträtkopf eines Säuglings. (Vorderansicht.) München, Glyptothek.

216c. Römisches Knabenporträt. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 32 (71). — Ergänzt: die Nasenspitze, Teile der Ohrenränder und ein Teil der Büste aus buntem Marmor und Alabaster.

217. Römisches Knabenporträt. Berlin, Kgl. Museen Nr. 1467. Kekulé, Über einen bisher Marcellus genannten Kopf, 54. Berl. Winckelmannsprogramm, 1894; Kekulé, Griech. Skulptur S. 369.

218a. Vespasian. Rom, Nationalmuseum Nr. 330. H. 1085; Strong, Roman Sculpture S. 102, T. XXXIII. — Ergänzt: das Kinn.

218b. Kolossalbüste des Vespasian. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6068. G. 1007; Bern., R. I., II. 2, T. VII. — Ergänzt: der Oberkopf, die Nasenspitze und die Büste.

219a. Togastatue des Titus. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 26. Am., Vat. I, S. 40, T. VII; H. 10; Bern., R. I., II. 2, S. 32, 37, T. XII. — Ergänzt: der r. Unterarm und die l. Hand mit Ansatz. Der Kopf ist besonders gearbeitet und eingelassen, doch zweifellos zugehörig.

219b. Kopf der Titus-Statue T. 219a.

220a. Kolossalkopf des Titus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 110892. G. 1016; Bern., R. I., II. 2, T. VIII. — Ergänzt: die Nase, die Ohren und die Büste.

220b. Domitian. Rom, Antiquarium. A.-B. 835.

221. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 658. Billedtavler T. LIV; Journ. of Hell. Stud. XX (1900), T. III, S. 35 f. — Ergänzt: die Nasenspitze und ein Stück am Kinn.

222. Büste eines unbekannten Römers. Rom, Nationalmuseum. Bolletino d'arte 1909, S. 288 ff. (Hier fälschlich für Caesar erklärt).

223a. Unbekannter Römer. Rom, Lateran Nr. 394. Benndorf-Schöne, Beschr. 180; A.-B. 206 7. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr, der äußere Rand des l. Ohres; Büste mit Büstenfuß ungebrochen.

223b. Grabstein des Gaius Julius Helius. Rom, Konservatorenpalast. H. 605; Bull. comm. XV (1887), T. III, S. 52 ff.; E. Strong, Roman Sculpture T. CXII, S. 363; Altmann, Die röm. Grabaltäre S. 248. — Ergänzt: der untere Teil der Nase.

224a. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 560. Am., Vat. I, S. 689, T. 73. — Ergänzt: einige Lecken vorne über der Stirne, die Nase fast ganz, Flicken an der l. Kopfhälfte, einige Falten am Mantel und ein Stück der Stütze rückwärts.

224b. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum, Zimmer d. Taubenmosaiks Nr. 5. Der Kopf sitzt gebrochen auf der Büste, doch ist er zugehörig. — Ergänzt: die Nasenspitze, der größte Teil beider Ohren. — Claudisch-flavische Übergangszeit. Die Haarbehandlung charakteristisch für die mit der flavischen Zeit beginnende Auflockerung. Zu vergleichen wären: der sog. Itzingersche Kopf in Berlin (54. Winckelmannsprogramm S. 13) und der Porträtkopf: Furtwängler, Sammlung Somzée T. XXVII. Am Hinterkopf sind die Haare hier noch in der schlichten, anliegenden Weise der frühen Kaiserzeit behandelt. — Im Gegensatze zu der etwas brutalen Energie des Somzéeschen Kopfes vertritt das Porträt im Vatikan T. 224a den veränderten physiognomischen Charakter der trajanisch-hadrianischen Epoche. Diese Wandlung im Ausdruck und in der Formenbehandlung ist für die Entwickelung der römischen Porträtkunst sehr bedeutungsvoll.

225a. Büste eines unbekannten Römer in einer aedicula, vom Grabmal der Haterier. Rom, Lateran Nr. 675. H. 694; A.-B. 747.

225b. Unbekannter Römer. (Bronze aus Hereulanum.) Neapel, Nationalmuseum Nr. 5606. G. 761. — Der kurze Bartwuchs ist mit eingeritzten Linien fühlbar gemacht. — Flavisch.

226. Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 149 (321); A.-B. 781/2; Journ. of Hell. Stud. XX (1900), T. I, S. 31 ff. — Ergänzt: untere Hälfte der Nase, Augenbrauen, l. Ohrläppchen, Teile der Toga. — Stilistisch zu vgl. die Porträtbüste eines Liktors: Öst. Jhefte 1907, S. 153, Fig. 44.

227. Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 144 (319); A.-B. 783/4; Journ. of Hell. Stud. XX (1900), T. II, S. 31 ff. — Ergänzt: l. Ohrrand und Büstenfuß. — Der Bartwuchs wird durch die gerauhte Hautoberfläche fühlbar gemacht. Dieselbe Andeutung des Stoppelbartes fanden wir schon an dem Porträtkopf der Villa Borghese T. 195b, sodann an der Büste des Vatikans T. 224a, die auch in der zittrigen Art der Haarbehandlung unserem Kopfe nahe steht. Beide gehören schon der trajanisch-hadrianischen Übergangszeit an. Das starke Gefühl für die sinnlichen und momentanen Reize der Erscheinung ist überhaupt ein bezeichnendes Merkmal der röm. Bildniskunst am Ende des 1. und am Anfang des 2. Jhs. n. Chr.

228a. Unbekannter Römer, sog. Trebonianus Gallus. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 73. A.-B. 785/6. — Ergänzt: Büste, Nase, Flicken auf der l. Wange, l. Braue, Teile am Kranz und an den Haaren. — Hadrianisch-antoninische Zeit.

228b. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 97A. Am., Vat. I, S. 112, T. 16. — Ergänzt: die Nasenspitze und Flicken an beiden Brauen.

229. Unbekannter Römer. Boston, Museum of Fine Arts. — Der Kopf ist ein sprechendes Beispiel für das Nachleben der Traditionen der flavischen Bildniskunst in der hadrianisch-antoninischen Zeit. Antoninische Haarbehandlung mit Bartlosigkeit vereint, wie unser Kopf, zeigt auch das Bronzebüstchen in Wels. Öst. Jhefte 1911, T. III - IV.

230a. Kolossalstatue des Nerva als Jupiter. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 548. H. 310; A.-B. 737; Wickhoff-Strong, Roman Art S. 46. Der obere Teil rührt von einer anderen Statue her als der Unterkörper. — Am Oberkörper ergänzt: die Nase, das l. Ohr, beide Arme mit dem über den l. herabfallenden Mantel.

230b. Kopf der Nerva-Statue T. 230a.

231. Büste des Pythodoris. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 63. A.-B. 155/6. — Ergänzt: die Nase.

232. Trajan. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 282. Am., Vat. II, S. 481, T. 64; Bern., R. I., II. 2, S. 78, Nr. 21, S. 86. — Ergänzt: l. Hälfte der Stirne mit Braue und Oberlid, Nase mit Oberlippe, Unterlippe, die Ohren zum größten Teil, und sehr vieles an der Büste.

233. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6182. G. 1074; A.-B. 741.

234a. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6144. G. 1137; A.-B. 685/6. Sog. Julianus Apostata. — Ergänzt: die Herme.

234b. Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum. H. 1048—1054.

235a. Römisches Knabenporträt. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 417. Am., Vat. I, S. 582, T. 61. — Ergänzt: die Nasenspitze.

235b. Römisches Knabenporträt. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 419. Am., Vat. I, S. 583, T. 61.

236a. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum, Galerie Nr. 34. — Ergänzt: die Nase, beide Ohren und einige Faltenrücken am Gewand. Der kurze Bart ist mit eingeritzten Linien angedeutet. Die müde, blasierte Vornehmheit des Ausdruckes und der bittere, leidende Zug, der in den schlaffen, von der Nasenwurzel herabführenden Hautfalten liegt, sind die bestimmenden Momente im physiognomischen Aufbau dieses energielosen Gesichtes. — Am Büstenfuß Akanthuskelch. — Trajanische Zeit.

236b. Unbekannte Römerin. Kopf einer Gewandstatue. Rom, Palazzo Barberini. M. D. 1462. Kopf und Gewandtorso gehören nicht zu einander.

237a. Unbekannte Römerin, Büste in aedicula vom Grabmal der Haterier. Rom, Lateran Nr. 677. H. 695; A.-B. 748. — Für die von der allgemeinen Mode abweichende gewellte Frisur vgl. die Büsten in Kopenhagen, Glyptothek Nr. 647, 667 und die Mädchenfigur von der Porträtgruppe in Chatsworth: Journ. of Hell. Stud. XXI (1901), T. XV.

237b. Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 306. Am., Vat. II, S. 501, T. 68; Öst. Jhefte 1906, S. 123, Fig. 49. — Ergänzt: die Oberlippe zum Teil, die Büste samt dem unteren Teil des Halses und der vom Kopfe herunterfallende Schleier von den Ohren abwärts.

238a. Kolossalbüste der Julia Titi. Rom, Nationalmuseum Nr. 73. Schreiber, Die ant. Bildw. der Villa Ludovisi S. 14; Bern., R. I., II. 2, S. 47, Fig. 4; Steininger, Die weibl. Haartrachten S. 38. — Ergänzt: die Nasenspitze, kleine Flicken an den Lippen und am r. Oberlid. Die Büste gehört nicht zum Kopfe.

238b. Julia Titi (?). Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 55 (76). — Ergänzt: die Nase, ein Teil der Oberlippe, Flicken im Haare vorne; der ganze Haarkranz hinten, der Hals samt Büstenansatz.

239a. Domitia (?). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 661. Billedtavler T. LIV; A.-B. 725/6. — Ergänzt: Nase, r. Wange ein Stück der r. Braue, der ganze Hals.

239b. Domitia. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 25. H. S. 314; Bern., R. I., II. 2, T. XX, S. 64; Steininger, Die weibl. Haartrachten S. 40. — Ergänzt: die Nase.

240a. Matidia (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 30. H. 314. — Ergänzt: die Nase und die Ohren zum größten Teil, Flicken auf der r. Wange und im Haare, sodann der Büstenansatz.

240b. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 670. Billedtavler T. LV.

241a. Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 263. H. 81; Am., Vat. I, S. 485, T. 50; Bern., R. I., II. 3, S. 185; A.-B. 177/8. — Ergänzt: Nasenspitze, Ohren, der Haarknauf über der Stirne und das Haarnest auf dem Hinterkopf.

241b. Unbekannte Römerin. Rom, Nationalmuseum. Bolletino d'arte 1910, S. 309, Fig. 6. — Ergänzt: Nasenspitze.

242. Unbekannte Römerin. Rom, Lateran Nr. 373. Benndorf-Schöne, Die ant. Bildw. d. lat. Museums S. 88; A.-B. 175/6. — Ergänzt: die Nase, die Ohren zum Teil, und die Büste.

243a. Plotina (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 29. H. S. 314. — Ergänzt: Büste, Nasenspitze, größter Teil des r. Ohres und Kleinigkeiten im Haare.

243b. Sog. Plotina. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6074. G. 990. — Ergänzt: die Nasenspitze, das r. Ohr, der oberste Teil der Haare über der Stirne und die Büste.

244a. Unbekannte Römerin. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6062. G. 992; Bern., R. I., II. 2, T. XIII, S. 141. — Ergänzt: die Nase.

244b. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 23. A.-B. 727/8. — Ergänzt: die Nasenspitze. Vgl. Beil. zur Allg. Zeitung 1908, Nr. 10.

245a. Matidia (?). Neapel, Nationalmuseum Nr. 6032. G. 1026; Bern., R. I., II. 2, S. 102 ff., T. XXXV; A.-B. 746.

245b. Kolossalkopf der Plotina. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 553. H. 315; Bern., R. I., II. 2, S. 93, Nr. 2. — Ergänzt: die Nase, Stücke am r. Ohr, der Zopf im Nacken, der untere Teil des Halses und die Büste.

246a. Panzerstatue des Hadrian. Olympia, Museum. Adler-Curtius, Olympia III, T. LXV. 1, S. 271.

246b. Hadrian als Mars. Rom, Kapitolinisches Museum, Salone Nr. 13. — Ergänzt: Nase, Helmbusch, r. Arm, l. Hand mit Ansatz, der größte Teil des Schildes, r. Bein bis über die Kniescheibe, l. Bein bis zur Kniehöhe und die Stütze.

247a. Büste des Hadrian. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 283. Am., Vat. II, S. 482, T. 64. — Ergänzt: Nase, Flicken am Kinn, ein Teil der Ohren und die Büste.

247b. Büste des Hadrian. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6069. G. 1039; Bern., R. I., II. 2, S. 113, Nr. 54. — Ergänzt: Nase und einige Falten an der Chlamys.

248a. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 74. H. 500. — Ergänzt: die Nasenspitze, der äußere Rand des l. Ohres und der Büstenfuß.

248b. Kolossalkopf des Hadrian. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 543. H. 305; A.-B. 751. — Ergänzt: der obere Rand des r. Ohres und die Büste.

249. Römischer Wagenlenker. Rom, Nationalmuseum Nr. 601. H. 1048—1054. — Die Herme ist modern.

250a. Statue des Antinous. Delphi, Museum.

250b. Statue des Antinous. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6030. G. 983; A.-B. 525/27; Bulle, Der schöne Mensch im Altertum T. 82, Sp. 155/156. — Ergänzt: beide Beine vom Knie abwärts und die Arme.

251. Kopf der Antinous-Statue T. 250b.

252. Kopf der Antinous-Statue T. 250b.

253. Kopf der Antinous-Statue T. 250b.

254a. Statue des Antinous. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza del Gladiatore Nr. 12. H. 538. Über die Antinous-Porträts im Allgemeinen vgl.: Dietrichson, Antinoos; Levezow, Über den Antinoos; zuletzt Ausonia 1908, S. 3, T. I. — Ergänzt: beide Vorderarme (doch ist die r. Hand größtenteils antik), der r. Fuß, der l. Unterschenkel mit dem Fuß, der Stamm und die Plinthe.

254b. Kopf der Antinous-Statue T. 254a.

255a. Kolossalstatue des Antinous als Dionysos. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 540. H. 302. — Ergänzt: Manches am Kopf, r. Unterarm, l. Hand mit Ansatz und das ganze Gewand.

255b. Kopf der Antinous-Statue T. 255a.

256. Antinous, Fragment eines kolossalen Reliefs. Rom, Villa Albani Nr. 994. H. 818; B.-B.-A. 368. — Ergänzt: der Daumen, Zeige- und Mittelfinger der r. Hand, beinahe die ganze l. Hand mit dem Kranz und der unterste Streifen des vom Gewande bedeckten Körpers.

257a. Sabina. Rom, Nationalmuseum Nr. 593 (1222).

257b. Sabina. Rom, Nationalmuseum Nr. 589 (629). H. 1150a. — Ergänzt: Nasenspitze und l. Braue. Am Mantel rote, in den Haaren schwarze Farbspuren.

258a. Büste des Hadrian. Athen, Nationalmuseum. Cavvadias 205; Stais, Guide Nr. 249.

258b. Herme des Kosmeten Sosistratos von Marathon 137/8 n. Chr. Athen, Nationalmuseum. Cavv. 385; Stais, Guide S. 94; A.-B. 383.

259. Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide Nr. 394.

260a. Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum. Cavvadias 393; A.-B. 388. — Die Herme neu, 2.—3. Jh. n. Chr.

260b. Herme eines unbekannten Kosmeten. Athen, Nationalmuseum. Cavvadias 389; A.-B. 387. — 2.—3. Jh. n. Chr.

261. Unbekannter Barbar (sog. Christus oder Herodes Atticus). Athen, Nationalmuseum. Cavv. 419; Stais, Guide S. 108; Gaz. num. int. 1901, T. IV; A.-B. 301/2.

262a. Sog. Lucius Verus. Olympia, Museum.

262b. Unbekannter Nicht-Grieche. Athen, Nationalmuseum. Stais, Guide S. 71, Nr. 326.

263. Unbekannter Römer (?). Athen, Nationalmuseum. Cavv. 373; A.-B. 310.

264a. Antoninus Pius. Rom, Nationalmuseum Nr. 7. H. 1060. — Ergänzt: die Nasenspitze.

264b. Büste des Antoninus Pius. Rom, Nationalmuseum Nr. 594 (1219). H. 1149; Mon. ant. dei Lincei V (1895), S. 81/2, Fig. 36.

265. Sog. Mark Aurel. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 37. H. 314. — Ergänzt: die Nasenspitze.

266. Reiterstatue des Mark Aurel. Rom, Kapitolsplatz. H. 257; A.-B. 221/2; Eranos Vindoboniensis 1893, S. 56-59. Die Figur hat im Mittelalter mehrfache Restaurationen erfahren. Vgl. bei Helbig.

267a. Büste des Mark Aurel. Rom, Kapitolinisches Museum, Galerie Nr. 63.

267b. Septimius Severus. Rom, Nationalmuseum Nr. 597 (625).

268. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6176. G. 1072. — Ergänzt: die Büste zum größten Teil.

269a. Lucius Verus. Kolossalkopf. Paris, Louvre Nr. 1170. Bern., R. I., II. 2, T. LVIa, LVIb, S. 209, Nr. 31.

269b. Lucius Verus. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 41. H. S. 315. — Ergänzt: die Nasenspitze und die Büste.

270a. Büste des Commodus als Herakles. Rom, Konservatorenpalast. H. 574-576; A.-B. 230; Bern., R. I., II. 2, T. LXI, S. 229, Nr. 1, S. 237.

270b. Büste mit dem Kopfe des Commodus. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 121. Am., Vat. I, S. 149, T. 20; Bern., R. I., II. 2, S. 230, Nr. 3. — Ergänzt: Vorderteil der Nase, Locken über der Stirne und Büste.

271a. Büste des jugendlichen Caracalla. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 347. Am., Vat. II, S. 534, T. 69; Rev. arch. 1903, S. 121 ff., Bern., R. I., II. 2, S. 200 f., T. LV. — Ergänzt: Nasenspitze, ein Teil des l. Nasenflügels, beide Ohren mit einer größeren Partie der darüber liegenden Locken, ein Stück des Hinterkopfes, Unterteil des Halses mit Büste und Fuß.

271b. Büste eines unbekannten antoninischen Prinzen. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 40. Bern., R. I., II. 2, S. 161, T. XLVIII. — Ergänzt: die Nasenspitze. Büste fremd.

272. Büste des jugendlichen Caracalla. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6002. G. 1034; Bern., R. I., II. 2, S. 201, Nr. 6. — Ergänzt: Nasenspitze und Hals, Büste fremd.

273a. Büste eines unbekannten Römers. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 50. — Ergänzt: die Nase.

273b. Unbekannter Römer. Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 127 (279). — Ergänzt: Nase, einige Locken im Haare und die Herme.

274a. Sog. Aelius Aristides. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 9. H. 475. — Ergänzt: Nasenspitze und Herme.

274b. Unbekannter Römer. Rom, Villa Albani.

275a. Unbekannter Römer. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 289. Am., Vat. II., S. 485, T. 64; Bern., R. I., II. 3, S. 3 f. — Ergänzt: der Hals mit dem Ende der Nackenhaare, Büste und Fuß.

275b. Unbekannter Römer. Bologna, Museo Civico. Rev. arch. 1911, S. 169, Nr. 19, Fig. 20.

276. Büste des Apollodoros. München, Glyptothek Nr. 334. Furtw., Beschr. S. 352; A.-B. 46/7; Bern., G. I., II, S. 206. — Ergänzt: die Nase und das r. Schulterstück.

277. Büste eines unbekannten Römers. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6099. G. 1062; Bern., R. I., II. 3, S. 127. — Ergänzt: der Rand des l. Ohres.

278a. Unbekannter Römer. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6100. G. 1064; Bern., R. I., II. 3, S. 189, Fig. 8 (fälschlich Probus genannt). — Ergänzt: Nasenspitze, Ohren und Kleinigkeiten am Mantel.

278b. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 3. — Ergänzt: Nasenspitze und Büstenansatz.

279. Römischer Hofzwerg (sog. Äsop). Rom, Villa Albani Nr. 964 H. 799; Sieveking bei Christ, Griech. Literaturgesch. S. 985, Nr. 5; Bern., G. I., I, S. 54 ff.; A.-B. 787 790. — Ergänzt: die Nase, die r. hintere Hälfte des Schädels, die r. Schulter samt Arm.

280a. Unbekannter Barbar (sog. Pyrrhus). Florenz, Uffizien. Am., F. Nr. 133 (348); A.-B. 305/6.

280b. Unbekannter Barbar (sog. Arminius). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 59. H. 494; A.-B 793 4; Am., Mod. Cie. S. 378. — Ergänzt: Nasenspitze.

281. Marmorkopf eines Negers. Berlin, Kgl. Museen Nr. 1503. H. Schrader, Über den Marmorkopf eines Negers (60. Berl. Winckelmannsprogramm); Kekulé, Griech. Skulptur S. 370; A.-B. 689/90.

282. Unbekanntes Mädchen. Rom, Nationalmuseum Nr. 515 (1119). Strong, Roman Sculpture T. CXVIII. — Ergänzt: die l. Hälfte des Halses.

283a. Faustina die Ältere. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6080. G. 991; Bern., R. I., II. 2, S. 154, Nr. 15, T. XLVI. — Ergänzt: Nase, Hals, Ohren und Büste.

283b. Kolossalkopf der älteren Faustina. Rom, Vatikan, Sala Rotonda Nr. 541. H. 303; A.-B. 755. — Ergänzt: Nase, der ganze Hinterkopf mit Haarschopf am Kopf, der Rand beider Ohren und die Büste.

284a. Büste der jüngeren Faustina. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 39. H. S. 314; Bern., R. I., II. 2, T. LXIV, S. 191, 247. — Ergänzt: die Nasenspitze.

284b. Lucilla (?). Rom, Nationalmuseum Nr. 6. H. 1076; A.-B. 756/7. (Auch für die jüngere Faustina gehalten.)

285a. Lucilla (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Galerie Nr. 53. H. 455; Bern., R. I., II. 2, S. 194, Nr. 3, T. LIX. — Ergänzt: die Nasenspitze und das Piedestal.

285b. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 14.

286. Unbekannte Römerin. (Zeit der Lucilla.) Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 710. Billedtavler T. LIX; A.-B. 759. — Ergänzt: Hals mit einem Teil der Haare.

287. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg 717. Billedtavler T. LIX; Bern., R. I., II. 3, S. 13, T. VI; A.-B. 567/8. — Zeit der Manlia Scantilla. — Wundervoll der Gegensatz zwischen den leuchtend weißen Fleischteilen des Gesichtes (glatt poliert) und dem warmen, gelblichbraunen Ton der Haare. — Ergänzt: die Nasenspitze.

288a. Unbekannte Römerin. Rom, Vatikan, Sala dei Busti Nr. 336. Am., Vat. II, S. 527, T. 72. — Ergänzt: die Nase, die mittleren Teile der Augen, die Lippen, ein Teil des Kinnes und die Büste.

288b. Büste der Julia Domna. Rom, Kapitolinisches Museum, Galerie Nr. 27. H. 445; Bern., R. I., II. 3, T. XVIII a, b, S. 42/44. — Ergänzt: das vordere Stück der Nase.

289a. Statue einer unbekannten Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 552. Billedtavler T. XLIII; A. Hekler, Röm. weibl. Gewandstatuen S. 178 f., 243, Fig. 19. (Kopf aus der Zeit der Otacilia Severa vgl. Kopenhagen Nr. 755.) — Ergänzt: die Nasenspitze.

289b. Statue einer unbekannten Römerin. Rom, Vorhalle des Palazzo Doria. M. D. 1452. Kopf ungebrochen, von vorzüglicher Ausführung. Zeit der Julia Soemias, vgl. Kopenhagen Nr. 732a.

290. Büste des Caracalla. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6033. G. 979; Bern., R. I., II. 3, S. 50 f. — Ergänzt: Nasenspitze und Agraffe.

291a. Büste des Maximinus Thrax. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 62. H. 315; Bern., R. I., II. 3, S. 117, Nr. 6, T. XXXIII; Münch. Jbuch für bild. Kunst 1907, S. 11 ff. Das beste Exemplar der Maximinus-Porträts im Münchener Antiquarium: Münch. Jbuch 1907, S. 8 ff. mit 2 Tafeln (Bronze).

291b. Büste des Pupienus. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 66. Bern., R. I., II. 3, S. 126, 2; H. S. 315. — Ergänzt: Nase, Büste fremd.

292. Kolossalkopf des Gordianus III. Rom, Nationalmuseum Nr. 2. H. 1083; Münch. Jbuch für bild. Kunst 1907, S. 14.

293. Büste des Philippus Arabs. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 124. Am., Vat. I, S. 149, T. 20; H. 58; Bern., R. I., II. 3, S. 141, 1, 143 f., T. XL. — Ergänzt: Vorderteil der Nase und Rand des l. Ohres.

294a. Sog. Gordianus I. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 64. H. 315; Bern., R. I., II. 3, S. 123. — Ergänzt: die Nasenspitze, beide Ohrränder und der größte Teil des Büstenansatzes.

294b. Bronzekopf des sog. Trebonianus Gallus. Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Nr. 257. H. 1366; Bern., R. I., II. 3, S. 159.

295a. Büste eines tragischen Schauspielers (?). Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza dei Filosofi Nr. 76. H. 502. — Ergänzt: die Nasenspitze. — 3. Jh.

295b. Unbekannter Römer. München, Glyptothek. Furtw., Beschr. Nr. 362, S. 362; A.-B. 555. — Ergänzt: die Nasenspitze und das l. Ohr.

296a. Büste des Maximus. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 63. H. S. 315; Bern., R. I., II. 3, S. 120. — Ergänzt: Nase, Kinn mit einem Teil der r. Gesichtshälfte, das r. Ohr, und das l. zum größten Teil, die r. Schulterpartie und die Büste.

296b. Philippus Junior, Sohn des Arabs. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 69. H. S. 315; Bern., R. I., II. 3, S. 147, 1, T. XIV. — Über die späte Togatracht vgl. Am. Journ. of Arch. 1911, S. 27 ff.

297a. Unbekannter römischer Knabe. Dresden, Albertinum.

297b. Unbekannter Römer. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 60 (Alexander Severus genannt). Bern., R. I., II. 3, S. 99, 1. — Ergänzt: die Nase.

298. Gallienus. Rom, Nationalmuseum Nr. 12. H. 1075; Münch. Jbuch für bild. Kunst 1907, S. 14.

299. Gallienus. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6183. — Ergänzt: Nase, Kinn, der untere Teil des l. Ohres und die Büste.

300. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 739. Billedtavler T. LXII. Zeit der Julia Mammaea. — Ergänzt: Nasenspitze.

301a. Sog. Plautilla. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6085. G. 1065; Bern., R. I., II. 3, S. 14. — Ergänzt: die Nasenspitze und einige Mantelfalten.

301b. Sog. Manlia Scantilla. Neapel, Nationalmuseum Nr. 6089. G. 1059; Bern., R. I., II. 3, S. 68.

302a. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 61. Bern., R. I., II. 3, S. 115. — Ergänzt: die Büste.

302b. Julia Mammaea. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 47. H. S. 314; Bern., R. I., II. 3, S. 109. — Ergänzt: die Nase, der r. Schulterteil und die Büste.

303. Unbekannte Römerin. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 755. Billedtavler T. LXIV; A.-B. 570 (Otacilia Severa genannt). — Zeit der Julia Mammaea.

304. Unbekannte Römerin (sog. Tranquillina). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 751. Billedtavler T. LXIII.

305a. Unbekannte Römerin. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori.

305b. Valens oder Valentinianus I. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 771. Billedtavler T. LXVI; Röm. Mitt. 1911, S.243.

306a. Statue eines römischen Magistratsbeamten. Rom, Konservatorenpalast. H. 583; A.-B. 314/16. — Ergänzt: die Nase, das r. Ohr und der größte Teil des linken; der Daumen und die Fingerspitzen an der r. Hand, der r. Ellenbogen, der vordere Teil des l. Unterarmes, die Spitze des l. Fußes und Plinthe.

306b. Statue eines römischen Magistratsbeamten. Rom, Konservatorenpalast. H. 584; A.-B. 311/13. — Ergänzt: die untere Hälfte der Nase, beide Ohren, Stücke am Kinn, Finger an der r. Hand, Teile des l. Unterarmes, die l. Hand mit Zepter, Splitter an verschiedenen Stellen, die Plinthe.

307a. Kolossalkopf Konstantins des Großen (?). Rom, Hof des Konservatorenpalastes. H. 551; Bern., R. I., II. 3, T. LV.

307b. Sog. Valentinianus I. Florenz, Uffizien Nr. 240. Am., F. Nr. 102; Bern., R. I., II. 3., S. 219, 252, T. LI; A.-B. 84 5. — Ergänzt: die Nase, ein Teil der Oberlippe, die Ohren und die Büste.

308a. Kolossalkopf eines unbekannten Römers. Rom, Kapitolinisches Museum, Stanza degli Imperatori Nr. 83. A.-B. 319/20; H. 316; Bern., R. I., II. 3. S. 239. — Ergänzt: die Nasenspitze.

308b. Unbekannter Römer. Paris, Louvre Nr. 2229. Bern., R. I., II. 3, S. 220.

309a. Unbekannte Römerin (sog. heil. Helena). Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 773. Billedtavler T. LXVI; A.-B. 58. — Ergänzt: die Nase.

309b. Unbekannter Römer. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 775. Billedtavler T. LXV; A.-B. 55; vgl. Riegl, Zur spätrömischen Porträtskulptur (Strena Helbigiana S. 250 ff.) und Klio II, S. 105 f. (Strzygowski).

310. Münztafel.

311. Münztafel.

Ich war bestrebt, im Register überall nebst den wichtigsten Literaturangaben auch die Ergänzungen — so weit möglich — anzuführen. Wie viel dabei auf eigener Beobachtung beruht und wie viel den geläufigen Handbüchern entnommen wurde, wird der Kundige leicht feststellen können.

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN

A.-A.	Arndt-Amelung, Photographische Einzelaufnahmen.
A.-B.	Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts.
Am., F.	Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz.
Am., Mod. Cie.	Amelung, Moderner Cicerone. Rom, Bd. I.
Am., Vat.	Amelung, Beschreibung der Skulpturen des Vatikans.
Am. Journ. of arch.	American Journal of Archæology.
Arch. Ztg.	Archäologische Zeitung.
Ath. Mitt.	Mitteilungen des Kais. deutschen arch. Instituts, Athenische Abteilung.
Bern., G. I.	Bernoulli, Griechische Ikonographie.
Bern., R. I.	Bernoulli, Römische Ikonographie.
B.-B.-A.	Brunn-Bruckmann-Arndt, Denkmäler der griech. u. röm. Skulptur.
Bull. comm.	Bulletino della commissione archeologica communale di Roma.
Bull. corr. hell.	Bulletin de correspondance hellenique.
Collignon, Stat. fun.	Collignon, Les statues funéraires dans l'art grec.
C. I. L.	Corpus Inscriptionum latinarum.
D.	Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien.
Furtw., Mw.	Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik.
Furtw., Bschr.	Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek, 2. Aufl.
Gaz. num. int.	Gazette numismatique internationale.
G.	A. Ruesch, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli.
H.	Helbig, Führer durch die Antikensammlungen Roms.
J. d. Inst.	Jahrbuch des kais. deutschen archäol. Instituts in Rom.
Journ. of Hell. Stud.	Journal of Hellenic Studies.
M. D.	Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom.
Kekulé, B. d. S.	Kekulé, Die Bildnisse des Sokrates.
Kekulé, Strat.	Kekulé, Strategen-Köpfe.
Michaelis, B. d. Th.	Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides.
Mon. Ant. d. Lincei	Monumenti Antichi della Reale Accademia dei Lincei.
N. J. f. d. kl. A.	Neue Jahrbücher für das klassische Altertum.
Not. d. Seavi	Notizie degli Seavi di Antichità.
Öst. Jhefte	Jahreshefte d. österreichischen archäol. Instituts.
Rev. arch.	Revue archéologique.
Röm. Mitt.	Mitteilungen des Kais. deutschen arch. Instituts, Römische Abteilung.
Z. f. bild. Kunst	Zeitschrift für bildende Kunst.

Römisch-ägyptische Mumienporträts.
Aus der Th. Grafschen Sammlung. 1.–2. Jahrh. n. Chr.

ORTSREGISTER

	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Athen		
Akropolismuseum		
Kopf Alexanders des Grossen (Erbacher Typus)		63
Nationalmuseum		
Grabmal des Prokles und Prokleides	Stais Nr. 737	24
Grabmal des Aristonautes	Stais Nr. 738	47
Jünglingsstatue aus Eretria	Stais Nr. 244	51
Unbekannte Griechin (Kopf einer Grabfigur)	Cavv. Nr. 363	66
Unbekannter Grieche (Kopf einer Grabfigur)	Cavv. Nr. 362	67
Bronzekopf eines unbekannten Faustkämpfers	Stais Nr. 6439	79
Bronzekopf eines unbekannten griechischen Philosophen. (Aus dem Funde von Antikythera)	Stais Nr. 13400	81
Büste des Hermarchos	Stais Nr. 368	102
Kopf eines unbekannten Griechen mit Ölblattkranz	Stais Nr. 351	125
Kolossal-Ehrenstatue eines Unbekannten	Stais Nr. 1828	127 b
Büste des Hadrianus	Stais Nr. 249	258 a
Herme des Kosmeten Sosistratos von Marathon 137/8 n. Chr.	Cavv. Nr. 385	258 b
Herme eines unbekannten Kosmeten	Stais Nr. 394	259
Herme eines unbekannten Kosmeten	Stais Nr. 393	260 a
Herme eines unbekannten Kosmeten	Stais Nr. 389	260 b
Kopf eines unbekannten Barbaren (sog. Christus oder Herodes Atticus)	Stais Nr. 419	261
Kopf eines unbekannten Nichtgriechen	Stais Nr. 326	262 b
Kopf eines unbekannten Römers (?)	Cavv. Nr. 373	263
Berlin		
Kgl. Museen, Skulpturensammlung		
Kopf eines unbekannten Griechen	Beschr. Nr. 310	3 a
Herme eines unbekannten Griechen	Beschr. Nr. 317	12 b
Herme eines unbekannten Griechen	Beschr. Nr. 316	13 b
Kopf eines unbekannten Griechen (sog. Sophokles)	Beschr. Nr. 296	18 a
Kopf eines hellenistischen Herrschers (Attalos I.?), aus Pergamon		75
Kopf des Diogenes (?)	Beschr. Nr. 320	114 b
Basaltbüste des Julius Cäsar	Beschr. Nr. 342	158 a
Büste eines unbekannten römischen Knaben	Nr. 1467	217
Kopf eines Negers	Nr. 1503	281
Bologna		
Museo Civieo		
Kopf eines unbekannten Römers		275 b
Boston		
Museum of Fine Arts		
Weiblicher Kopf von einem Grabmal		49 b
Herme des Lustspieldichters Menander		106, 107
Kopf des Homeros		118 a
Terrakottabüste eines unbekannten Römers		144, 145
Kopf des Augustus		167, 168
Kopf eines unbekannten Römers		229
Budapest		
Museum für bildende Kunst		
Büste eines unbekannten Römers	104	197
Corneto		
Museum		
Kopf des Lustspieldichters Menander		105 b

	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Delphi		
Museum		
Statue eines Philosophen		58
Kopf eines unbekannten Griechen		80
Statue des Antinous		250a
Dresden		
Albertinum		
Kopf einer Athletenstatue		48
Kopf Alexanders des Großen (sog. Dresselscher Kopf)		60
Kopf eines unbekannten Römers (zahnloser Alter, republikanische Zeit)		138
Unbekannter römischer Knabe		297a
Florenz		
Archäologisches Museum		
Sog. Arringatore, Bronzestatue eines Redners (?)	Am. Nr. 249	129b-131
Deckelfigur einer etruskischen Aschenurne	Inv. Nr. 5482	132
Uffizien		
Herme eines unbekannten Griechen	Am. 120 (294)	42b
Herme einer unbekannten Griechin (mit Isislocken)	Am. 157 (312)	65a
Herme eines unbekannten Griechen	Am. 128 (278)	91b
Herme eines unbekannten Griechen	Am. 135 (268)	92a
Herme eines unbekannten Griechen	Am. 136 (267)	115b
Herme des Chrysippos	Am. 113 (305)	116
Herme eines unbekannten griechischen Dichters (sog. Seneca)	Am. 165 (530)	120
Kopf eines unbekannten Römers (sog. Corbulo)	D. 543	146a
Isispriester	D. 439 Am. 131 (274)	147a
Togastatue des Augustus	Am. 12 (28)	165a
Basaltkopf des Nero	Am. 34 (65)	182a
Unbekannte Römerin (mit Brustlatz)	Am. 24 (49)	202b
Unbekannte Römerin	Am. 13 (30)	215a
Kopf eines unbekannten römischen Knaben	Am. 32 (71)	216c
Unbekannter Römer	Am. 149 (321)	226
Unbekannter Römer	Am. 144 (319)	227
Julia Titi (?)	Am. 55 (76)	238b
Unbekannter Römer	Am. 127 (279)	273b
Unbekannter Barbar (sog. Pyrrhus)	Am. 133 (348)	280a
Sog. Valentinianus I.	Am. 102 (240)	307b
Holkham Hall (England)		
Büste des Thukydides		17
Konstantinopel		
Ottomanisches Museum		
Kopf Alexanders des Großen aus Pergamon		59
Kopf der Alexanderstatue aus Magnesia		64
Kopenhagen		
Glyptothek Ny-Carlsberg		
Statue des Dichters Anakreon	Kat. Nr. 409	6a
Kopf des Platon (aus Rom neu erworben)		23
Herme des Euripides (aus Rieti)	Kat. Nr. 414b	89
Herme eines unbekannten Griechen	Kat. Nr. 435	90
Statue eines unbekannten Dichters	Kat. Nr. 430	109a
Hellenistischer Herrscher (mit Wulstbinde im Haare)	Kat. Nr. 455	122
Statue eines unbekannten Römers (republikanisch)	Kat. Nr. 528	129a
Unbekannter, kahlköpfiger Römer	Kat. Nr. 577	140
Unbekannter Römer	Kat. Nr. 565	141b
Unbekannter Römer	Kat. Nr. 569	142b
Unbekannter Römer	Kat. Nr. 570	143a
Kopf des Pompejus	Kat. Nr. 597	155a

	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Kopenhagen		
Glyptothek Ny-Carlsberg		
Kopf des Augustus	Kat. Nr. 610	166
Kopf des Tiberius	Kat. Nr. 625	178 b
Kopf des Tiberius	Kat. Nr. 624	179
Panzerbüste des Caligula	Kat. Nr. 637	182 b
Kopf Drusus' des Jüngeren	Kat. Nr. 633	186
Kopf einer älteren Römerin	Kat. Nr. 574	201
Unbekannte Römerin	Kat. Nr. 579	202 a
Unbekannte Römerin	Kat. Nr. 607	203 a
Kopf einer älteren Römerin	Kat. Nr. 602	208 a
Kopf einer jüngeren Römerin	Kat. Nr. 604	208 b
Kopf der Livia	Kat. Nr. 614	209
Herme der Staia Quinta (julisch-claudische Zeit)	Kat. Nr. 639	212 a
Agrippina die Ältere (?)	Kat. Nr. 630	213
Unbekannter Römer	Kat. Nr. 658	221
Kopf der Domitia (?)	Kat. Nr. 661	239 a
Unbekannte Römerin	Kat. Nr. 670	240 b
Unbekannte Römerin (Zeit der Lucilla)	Kat. Nr. 710	286
Unbekannte Römerin (Zeit der Manlia Scantilla)	Kat. Nr. 717	287
Statue einer unbekannten Römerin	Kat. Nr. 552	289 a
Unbekannte Römerin	Kat. Nr. 739	300
Unbekannte Römerin (Zeit der Julia Mammaea)	Kat. Nr. 755	303
Unbekannte Römerin (sog. Tranquillina)	Kat. Nr. 751	304
Valens oder Valentinianus I.	Kat. Nr. 771	305 b
Unbekannte Römerin (sog. heil. Helena)	Kat. Nr. 773	309 a
Unbekannter Römer (4. Jahrhundert n. Chr.)	Kat. Nr. 775	309 b
Leipzig		
Archäolog. Museum der Universität		
Büste des Vilonius		143 b
London		
Apsley House		
Büste des Cicero		159
Britisches Museum		
Herme des Perikles	Kat. Nr. 549	4 a
Bronzekopf eines Afrikaners aus Kyrene		36
Kolossalstatue des Mausolos	Kat. Nr. 1000	37, 38
Der greise Sophokles (?)	Kat. Nr. 1831	97 a
Büste des M. Antonius (?)	Kat. Nr. 1961	155 b
Madrid		
Unbekannter Römer (julisch-claudische Zeit)		188 b
München		
Glyptothek		
Herme eines unbekannten Strategen (sog. Kimon)	Beschr. Nr. 299	1 a
Herme eines unbekannten Strategen (sog. Miltiades)	Beschr. Nr. 50	1 b
Homeros	Beschr. Nr. 273	8
Statue Alexanders des Großen	Beschr. Nr. 298	61
Unbekannter Römer (sog. Sulla)	Beschr. Nr. 309	135
Unbekannter Römer (sog. Marius)	Beschr. Nr. 320	136
Porträtkopf eines Säuglings	Beschr. Nr. 338 a	216 a, b
Büste des Apollodoros	Beschr. Nr. 334	276
Unbekannter Römer	Beschr. Nr. 362	295 b
Neapel		
Nationalmuseum		
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1135	3 b
Herme des Euripides, inschriftlich bezeichnet	G. Nr. 1122	11
Herme des Archidamos II.	G. Nr. 1148	10

Neapel	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Nationalmuseum		
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1114	13a
Doppelherme des Herodotos und Thukydides	G. Nr. 1129	15
Herme des Herodotos	G. Nr. 1133	16
Büste des Sokrates (5. Jahrhundert)	G. Nr. 1126	19
Lysias, inschriftlich bezeichnet	G. Nr. 1116	26
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1136	29
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1140	31
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1110	33
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1138	39
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1141	40
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1125	43a
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1109	43b
Herme eines unbekannten Strategen	G. Nr. 1134	45a
Statue des Aischines	G. Nr. 1139	53, 55b
Bronzebüste einer unbekannten Griechin	G. Nr. 891	65b
Seleukos I. Nikator, Bronzebüste	G. Nr. 890	68
Bronzebüste eines hellenistischen Herrschers	G. Nr. 888	69
Herme des Philetairos von Pergamon	G. Nr. 1151	70
Hellenistischer Herrscher	G. Nr. 1153	71a
Pyrrhus von Epirus	G. Nr. 1144	71b
Hellenistischer Herrscher	G. Nr. 1152	72a
Hellenistischer Herrscher mit Stierhörnern	G. Nr. 1146	72b
Hellenistischer Herrscher, Bronze	G. Nr. 889	73a
Hellenistischer Krieger (sog. Arat)	G. Nr. 1087	73b
Hellenistischer Herrscher, sog. Berenike, Bronze	G. Nr. 884	74
Unbekannter Grieche, Bronze	G. Nr. 880	92b
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1142	93
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1143	94a
Unbekannter Grieche	G. Nr. 881	94b
Unbekannter Grieche	G. Nr. 1111	95
Herme eines unbekannten Griechen	G. Nr. 1112	97b
Herme des Stoikers Zenon	G. Nr. 1089	104
Statuette des Moschion	G. Nr. 1132	112a
Unbekannter Grieche	G. Nr. 1115	115a
Unbekannter griechischer Dichter (?), sog. Seneca, Bronze	G. Nr. 879	119
Hesiodos (?)	G. Nr. 1121	121
Büste des Posidonius, inschriftlich bezeichnet	G. Nr. 1088	126
Unbekannter Römer	G. Nr. 1070	128b
C. Norbanus Sorix, Bronze	G. Nr. 929	130
Büste eines unbekannten Römers	Inv. Nr. 6169	141a
Unbekannter Römer	Inv. Nr. 6177	146b
Unbekannter Römer	G. Nr. 1101	148a
Togastatue des M. Nonius Balbus	G. Nr. 60	150a
Togastatue des M. Calatorius	G. Nr. 755 6	150b
Reiterstatue des jüngeren Balbus	G. Nr. 59	152
Reiterstatue des M. Nonius Balbus (?)	G. Nr. 23	153
Isispriester	G. Nr. 883	154a
Unbekannter Römer	G. Nr. 1100	154b
Kolossalkopf des Julius Caesar	G. Nr. 994	158b
Panzerstatue des C. Caesar	G. Nr. 967	184a
Statue des sog. Marcellus	G. Nr. 997	184b
Drusus der Jüngere	G. Nr. 973	187
Unbekannter Römer	G. Nr. 975	189a
Sog. Brutus minor	G. Nr. 1084	190
Unbekannter Römer	G. Nr. 1085	191
Unbekannter Römer	G. Nr. 1107	192

	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Neapel		
Nationalmuseum		
Bronzebüste eines Flamens	G. Nr. 762	194 b
Domitianus (?)	G. Nr. 1010	196 b
Herme des L. Caecilius Jucundus	G. Nr. 810	200
Statue der sog. Livia	G. Nr. 998	204 a
Statue der Viciria, Mutter des M. N. Balbus	G. Nr. 20	205 a
Statue der Eumachia	G. Nr. 85	205 b
Unbekannte Römerin	G. Nr. 1149	206
Unbekannte Römerin	G. Nr. 978	210
Unbekannte Römerin	G. Nr. 996	214
Kolossalbüste des Vespasianus	G. Nr. 1007	218 b
Kolossalkopf des Titus	G. Nr. 1016	220 a
Bronzebüste eines unbekannten Römers	G. Nr. 761	225 b
Unbekannter Römer	G. Nr. 1074	233
Unbekannter Römer	G. Nr. 1137	234 a
Sog. Plotina	G. Nr. 990	243 b
Unbekannte Römerin	G. Nr. 992	244 a
Matidia (?)	G. Nr. 1026	245 a
Büste des Hadrianus	G. Nr. 1039	247 b
Statue des Antinous	G. Nr. 983	250 b-253
Unbekannter Römer	G. Nr. 1072	268
Büste des jugendlichen Caracalla	G. Nr. 1034	272
Büste eines unbekannten Römers	G. Nr. 1062	277
Unbekannter Römer	G. Nr. 1064	278 a
Die ältere Faustina	G. Nr. 991	283 a
Büste des Caracalla	G. Nr. 979	290
Gallienus	Inv. Nr. 6183	299
Sog. Plautilla	G. Nr. 1065	301 a
Sog. Manlia Scantilla	G. Nr. 1059	301 b
Olympia		
Museum		
Panzerstatue des Hadrianus		246 a
Sog. Lucius Verus		262 a
Paris		
Louvre		
Statue eines unbekannten Dichters	Cat. somm. Nr. 588	7 a
Herme Alexanders des Großen (Azara)	Cat. somm. Nr. 436	62 b
Herme des Metrodoros	Cat. somm. Nr. 88	101 b
Herme eines unbekannten Griechen	Cat. somm. Nr. 544	103
Herme des Homeros	Cat. somm. Nr. 440	117 b
Antiochos III. von Syrien	Cat. somm. Nr. 1204	123
Statue des Julius Caesar (?), sog. Germanicus	Cat. somm. Nr. 1207	156 b
Togastatue des Augustus	Cat. somm. Nr. 1212	164
M. Vipsanius Agrippa	Cat. somm. Nr. 1208	174
Ptolemaios, der letzte König von Numidien und Mauretanien, Sohn Jubas II.	Cat. somm. Nr. 1888	175
Kolossalkopf des Tiberius	Cat. somm. Nr. 1239	177
Cn. Domitius Corbulo	Cat. somm. Nr. 923	199 a
Basaltkopf der Octavia	Cat. somm. Nr. 1233	207 a
Bronzebüstchen der Livia	Longperier Nr. 640	207 b
Lucius Verus	Cat. somm. Nr. 1170	269 a
Unbekannter Römer	Cat. somm. Nr. 2229	308 b
Rom		
Antiquarium im Orto Botanico		
Unbekannter Strateg		12 a
Unbekannte Römerin		203 b
Domitianus		220 b

Rom	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Kapitolinisches Museum		
Galerie		
Statue einer unbekannten Römerin	42	204 b
Büste eines unbekannten Römers	34	236 a
Büste des Marcus Aurelius	63	267 a
Lucilla (?)	53	285 a
Büste der Julia Domna	27	288 b
Salone		
Statue des Hadrianus als Mars	13	246 b
Stanza dei Filosofi		
Herme eines unbekannten Griechen	80	9 b
Sog. Aischylos	82	14
Lysias	96	25
Herme eines unbekannten Griechen	90	27 b
Herme eines unbekannten Griechen	3	34
Herme eines unbekannten Griechen	2	35
Herme eines unbekannten Griechen	30	41 b
Herme eines unbekannten Griechen	36	44 a
Herme eines unbekannten Griechen	93	44 b
Herme eines unbekannten Griechen	56	91 a
Doppelherme des Epikuros und Metrodoros	63	100
Diogenes (?)	21	114 a
Unbekannter Römer	52	147 b
Cicero (?)	75	160
Unbekannter Römer	51	161 a
Cn. Domitius Corbulo	48	199 b
Büste des Pythodoris, inschriftlich bezeichnet	63	231
Unbekannter Römer	74	248 a
Büste eines unbekannten Römers	50	273 a
Sog. Aelius Aristides	9	274 a
Unbekannter Barbar (sog. Arminius)	59	280 b
Büste eines tragischen Schauspielers (?)	76	295 a
Stanza del Gladiatore		
Alexander der Große	3	62 a
Statue eines unbekannten Griechen (sog. Zenon)	8	112 b
Sog. Brutus minor	16	189 b
Statue des Antinous	12	254 a
Stanza degli Imperatori		
Augustus mit Corona civica	2	169 b
Tiberius (?)	4	178 a
Drusus der Ältere (?)	7	185 a
Agrippina die Ältere	10	212 b
Unbekannte Römerin	13	215 b
Unbekannter Römer (sog. Trebonianus Gallus)	73	228 a
Domitia	25	239 b
Matidia (?)	30	240 a
Plotina (?)	29	243 a
Unbekannte Römerin	23	244 b
Sog. Marcus Aurelius	37	265
Lucius Verus	41	269 b
Büste eines unbekannten antoninischen Prinzen	40	271 b
Unbekannter Römer	3	278 b
Büste der jüng. Faustina	39	284 a
Unbekannte Römerin	14	285 b
Büste des Maximinus Thrax	62	291 a
Büste des Pupienus	66	291 b

Rom	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Kapitolinisches Museum		
Stanza degli Imperatori		
Sog. Gordianus I.	64	294 a
Büste des Maximus	63	296 a
Philippus junior, Sohn des Arabs	69	296 b
Unbekannter Römer	60	297 b
Unbekannte Römerin	61	302 a
Julia Mammaea	47	302 b
Büste einer älteren Römerin, Zeit der Julia Mammaea	?	305 a
Kolossalkopf eines Römers (4. Jahrhundert)	83	308 a
Zimmer des Taubenmosaiks		
Grabstein eines römischen Ehepaares		133
Unbekannter Römer	5	224 b
Kapitolsplatz		
Reiterstatue des Mareus Aurelius		266
Konservatorenpalast		
Herme des Anakreon	H. 621	6 b
Herme eines unbekannten Griechen	Inv. Nr. 6	27 a
Bronzekopf eines unbekannten Römers (sog. Junius Brutus)	H. 630	128 a
Panzerstatue des Julius Caesar	Vorhalle H. 549	156 a, 157
Grabstein des G. Julius Helius	H. 605	223 b
Büste des Commodus als Herakles	H. 574–576	270 a
Statuen römischer Magistrate aus dem 4. Jahrh. n. Chr.	H. 583–584	306
Kolossalkopf Konstantins des Großen (?)	H. 551	307 a
Lateranisches Museum		
Herme eines unbekannten Griechen	573	46
Statue des Sophokles	476; H. 683	52, 54
Menander-Relief	487; H. 684	108
Büste eines claudischen Prinzen	352; H. 660	185 b
Unbekannter Römer	293	195 a
Unbekannter Römer		198
Unbekannter Römer	394	223 a
Büste eines unbekannten Römers in einer aedicula, vom Grabmal der Haterier	675; H. 694	225 a
Büste einer unbekannten Römerin in einer aedicula, vom Grabmal der Haterier	677; H. 695	237 a
Unbekannte Römerin	373; B.-Sch. 88	242
Nationalmuseum		
Sokrates	570; H. 1152	20
Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers	H. 1114	82-84
Statue eines sitzenden Faustkämpfers	H. 1113	85, 86
Aristoteles	Schr. 83	88
Unbekannter griech. Dichter (sog. Seneca)	8; H. 1072	118 b
Hellenistischer Herrscher	10; H. 1160	124 a
Unbekannter Römer	207 (353)	139
Togastatue des Augustus		172, 173
Claudius	596 (616); H. 1065	181
Nero	583 (618); H. 1064	183
Römischer Wagenlenker	H. 1048–1054	194 a
Sog. Minatia Polla	6; H. 1109	211
Vespasianus	330; H. 1085	218 a
Unbekannter Römer		222
Römischer Wagenlenker	H. 1048–1054	234 b
Kolossalbüste der Julia Titi	73; Schr. 14	238 a
Unbekannte Römerin		241 b
Römischer Wagenlenker	601; H. 1048–1054	249
Sabina, Büste	593 (1222)	257 a
Sabina	589 (629); H. 1150 a	257 b

Rom	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Nationalmuseum		
Antoninus Pius	7; H. 1060	264 a
Antoninus Pius, Büste	594 (1219); H. 1149	264 b
Septimius Severus	597 (625)	267 b
Kopf eines unbekannten Mädchens antoninischer Zeit	515 (1119)	282
Lucilla oder Faustina die Jüngere	6; H. 1076	284 b
Kolossalkopf des Gordianus III.	2; H. 1083	292
Gallienus	12; H. 1075	298
Palazzo Barberini		
Togastatue eines unbekannten Römers	M. D.: 1277	127 a
Unbekannte Römerin, Kopf, einer Statue aufgesetzt	M. D.: 1462	236 b
Palazzo Doria		
Statue einer unbekannten Römerin	M. D.: 1452	289 b
Palazzo Spada		
Statue des Aristippos (?)	H. 998	109 b
Sammlung Barracco		
Kopf eines bärtigen Alten von einem Grabmal	143	49 a
Unbekannter Römer	191	188 a
Vatikan		
Braccio Nuovo		
Statue eines unbekannten griech. Dichters	53	7 b
Statue des Demosthenes	62	56-57
Unbekannter Römer (sog. Sulla)	60	151
Panzerstatue des Augustus	14	170, 171
Togastatue des Titus	26	219
Unbekannter Römer	97 A	228 b
Commodus	121	270 b
Büste des Philippus Arabs	124	293
Galleria degli Arrazzi		
Herme eines unbekannten Griechen		30 b
Galleria Geografica		
Herme des Antisthenes	900	30 a
Galleria delle Statue		
Statue des Dichters Poseidippos	271	110a, 111a
Statue eines Unbekannten (sog. Menander)	390	110b, 111b
Museo Chiaramonti		
Grabstein eines L. Vibius	60 E	134
Unbekannter Römer	135	137
Unbekannter Römer	512	142 a
Unbekannter Römer	424 B	148 b
Cicero	698	161 b
Kolossalkopf des Augustus	401	169 a
Kolossalstatue des Tiberius	494	176
Unbekannter Römer	560	224 a
Büste eines röm. Knaben	417	235 a
Büste eines röm. Knaben	419	235 b
Unbekannte Römerin	263	241 a
Museo Gregoriano		
Bronzekopf des sog. Trebonianus Gallus	257	294 b
Sala della Biga		
Statue eines opfernden Römers	612	129 c
Statue eines röm. Wagenlenkers	619	193
Sala dei Busti		
Hellenistischer Priester (?)	275	124 b
Sog. Cato und Porcia, Doppelbüste	388	162
Augustus, jugendlich	273	163

	Katalog oder Museumsnummer	Tafel
Rom		
Vatikan		
Sala dei Busti		
Sog. Otho	278	196 a
Trajanus	282	232
Unbekannte Römerin	306	237 b
Büste des Hadrianus	283	247 a
Büste des jug. Caracalla	347	271 a
Unbekannter Römer	289	275 a
Unbekannte Römerin	336	288 a
Sala delle Muse		
Herme des Perikles	525	4 b
Herme eines unbekannten Strategen (sog. Themistokles)	518	5
Herme des Homeros	512	9 a
Herme eines unbekannten Griechen	494	18 b
Herme des Platon	519	22
Herme des Antisthenes	507	28
Herme eines unbekannten Griechen (sog. Hermarch)	509	42 a
Statue eines unbekannten Griechen	530	50
Herme des Aischines	499	55 a
Herme des Bias	528	77
Herme des Periandros	531	78
Herme des Epikuros	498	101 a
Sala Rotonda		
Claudius als Jupiter	550	180
Kolossalstatue des Nerva	548	230
Kolossalkopf der Plotina	553	245 b
Kolossalkopf des Hadrianus	543	248 b
Statue des Antinous als Dionysos	540	255
Kolossalkopf der älteren Faustina	541	283 b
Villa Albani		
Unbekannter Grieche	744	2
Herme des Sokrates (hellenistisch)	1040	21
Herme eines unbekannten Griechen	607	32
Büste des Isokrates, inschriftlich bezeichnet	951	41 a
Herme eines unbekannten Strategen	31	45 b
Herme des Theophrastos, inschriftlich bezeichnet	1034	96 a
Herme eines unbekannten Griechen (sog. Hippokrates)	1036	96 b
Herme eines unbekannten Griechen	115	98
Herme eines unbekannten Griechen (sog. Arat)	610	99
Doppelherme des Menander und eines unbekannten griech. Dichters	67	105 a
Statuette des Diogenes	942	113
Unbekannter Römer	27	149
Antinous, Fragment eines Kolossalreliefs	994	256
Unbekannter Römer	?	274 b
Sog. Aisopos, Bildnis eines röm. Hofzwerges	964	279
Villa Borghese		
Togastatue des Augustus	XLIX	165 b
Unbekannter Römer	XXXIV	195 b
Schwerin		
Großherzogliche Bibliothek		
Herme des Homeros		117 a
Wien		
Kunsthistorisches Museum		
Aristoteles	Nr. 179	87
Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand		
Büste eines unbekannten Griechen	D. V.: 674	76

NACHTRÄGE

Ad S. XLVIII:	Walters, H. B., The art of the Romans, London 1911.
Ad Anm. 8:	vgl. Röm. Mitt. 1912, 83 ff. mit T. II—III. (Six.)
Ad Anm. 13:	vgl. Münch. Jbuch 1911, 182 ff. (Wolters.)
Ad Tafel 56 57:	vgl. Buschor im Texte zu Bruckmanns Wandbildern alter Plastik 31 ff.
Ad Tafel 65 a:	vgl. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1911, 137 ff. (Deonna.)
Ad Tafel 90 91 a:	vgl. Röm. Mitt. 1912, 67 ff. (Six.) — Die hier vorgeschlagene Deutung als Timotheos, Sohn des Konon, hat wenig für sich.
Ad Tafel 170 170 a:	vgl. Buschor im Texte zu Bruckmanns Wandbildern alter Plastik 12 ff.; Annuals of Archæology and Anthropology, issued by the Liverpool Institute of Archæology IV, 1911, 66 ff., Pl. XII—XVI; Athen. Mitt. 1911, 361 ff. (Ippel.)
Ad Tafel 197:	Katalog 1912, S. 122, Nr. 104. (Wollanka.)

28 01820

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 7585 H45 BKS
c 2 Hekler, Antal, 1882-
Die Bildniskunst der Griechen & Romer:
3 3125 00176 0848